عالم الفكر
العدد 1 المجلد 34 يوليو - سبتمبر 2005

العالمية والعولمة من منظور مقارني

د. حسام الخطيب(*)

مقدمة

يطول حديث العالمية ويعرض، لأن له جذورا في التاريخ عميقة متمكنة، أما حديث العولمة فهو حقا معضلة إن لم يكن إشكالية؛ لكثرة ما تتضارب فيه الآراء وتتعارض وتتشعب، ولتجنب التشتت سيجري التركيز على تلك النواحي من العالمية والعولمة التي تصلح تأسيسا لصلة المفهومين بالأدب المقارن (**).

ونظرا إلى ما بين العالمية والعولمة من تداخل في المنطقة التي هي العالم، والمنطق الذي هو إزالة الحواجز بين الدول وإحلال التسوية والتواؤم، فإن منحى العرض سيكون مقارنا؛ لأن العولمة يصعب أن تفهم إلا من خلال العالمية ولاسيما في المجال الأدبي.

ويجب أن نلاحظ قبل الخوض في تحديد المصطلحين أنهما يعبران عن مفهومين غير متبلورين، ويشوبهما كثير من الغموض، كما يستخدمهما كل مؤلف مفرد بطريقة مختلفة. يضاف إلى ذلك أن العولمة بالذات هي مصطلح جديد تماما، يكاد عمره الإعلامي لا يتجاوز بضع سنوات، وذكره مصحوب غالبا بالتوجُّس والتحفظات، إلى جانب وجود تيار فكري وشعبي على مستوى عالمي يحذر من العولمة، ويناضل ضدها كما حدث في السنوات الأخيرة في كل من سياتل (أمريكا) ودافوس (سويسرا) وجنوا (إيطاليا)؛ فكأن محور النضال العالمي السابق بين الرأسمالية والاشتراكية سيتخذ في القرن الواحد والعشرين شكلا جديدا، شعبيا وغير حزبي، هو الكفاح الذي تقوده جماعات جماهيرية أممية ضد خطط العولمة التي

(*) أستاذ الأدب المقارن والنقد - كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية - جامعة قطر - دولة قطر.

(**) يمكن الرجوع إلى مقال سابق لكاتب هذه السطور حول «ملامح العالمية الأدبية في عصر الاتصال والعولمة»، علامات، م٨، ج٣٠، ديسمبر ١٩٩٨ : ٢١-٢٨ .

تتقنها دول الهيمنة الاقتصادية والصناعية والسياسية والعسكرية بقيادة الولايات المتحدة الأمريكية وتفوقها المطلق.

مصطلحات

وقبل الدخول في لوحة المقارنة يحسن أن يجري تفحص سريع للمصطلحين بالعربية والإنجليزية. والملاحظ أن المصطلحين العربيين، (عالمية و عولمة)، مقبولان تماما ومتقاربان لفظا ومشتقان من كلمة «العالم». ويلاحظ فيهما الفرق بين المصدر الصناعي (العالمية)، الذي يفيد حالة مأخوذة من الصفة على نمط كلمات مثل : الاتباعية والابتداعية والرمزية وغيرها، وبين المصدر «عولمة»، الذي فرض نفسه ويفترض أنه مشتق من فعل «عولم»، وهو فعل افتراضي، أي غير مستخدم بالعربية أصلا، ولكن ينتظر أن يدخل الاستعمال بفعل قوة المصدر، وبدأت بوادر بعض الكتابات تتضمنه. وقد يوحي هذا المصدر بالافتعال والقصدية. والمصطلحان - كلاهما - اكتسبا السيرورة عفويا، ويعتبران من المصطلحات الناجحة في أداء الدلالة المقصودة. ولعلهما أدق تعبيرا من المصطلحين المقابلين بالإنجليزية وهما:

- **عالمية universalism**: وهذا المصطلح الإنجليزي قلق لأنه مأخوذ من كلمة universe (الكون)، والصفة منها universal تعني بالضبط «كوني». وفي بادئ الأمر كان هناك قلق بين كلمتي universality، التي استعملت أولا ثم universalism، والأولى مأخوذة من الفرنسية universalité، وربما جرى تجنب كلمة world الإنجليزية لأنها غير قابلة للاشتقاق، وتميل إلى معنى الدنيا والدنيوية.

- **أما العولمة فهي globalization**: من كلمة globe، أي الكرة الأرضية، وكثيرا ما تستعمل كلمة global بمعنى عالمي، وهنا يحدث الالتباس في المصطلح الإنجليزي، وينبغي تفريق هذه الصفة عن كلمة globalized، أي معولم، إذا وافق النحويون على ذلك[1]، وعلى أي حال، فإن مصطلحات العولمة قلقة حتى الآن، وتحتاج إلى بعض الوقت حتى تستقر.

العالمية والعولمة من خلال نظرة مقارنة

هذه محاولة بسيطة لوضع كل مصطلح في مواجهة الآخر، مع التذكير مرة أخرى بأن غرضنا هو وضع ملامح عامة وليس الدخول في التفاصيل.

العالمية Universalism	العولمة Globalization
حلم إنساني له طبيعة مثالية	واقع اقتصادي، معلوماتي، سياسي
منطلقها العالم بأسره، على اختلاف دوله وأعراقه ولغاته...إلخ، ولها امتداد معنوي وأخلاقي.	إمبراطورية على امتداد الكرة الأرضية، ولكن لها امتدادها في الفضاء الكوني الذي أصبح في متناول القوى الكبرى في العالم.
اهتمام مركز حول الإنسان: وحدة العالم والأخوة الإنسانية وسعادة الناس.	اهتمام مركز حول الإنتاج: وحدة العالم، نمو للجميع، فرص جديدة ومستويات معيشة أفضل.
مثال للتسامي الفردي والقومي والجماعي، وصبوة إلى التفاهم الإنساني، وتصور للثقافة والفكر والأدب والفن على أنها ميادين مفتوحة لكل البشر على أساس التبادل، وربما على أساس توحيد الإبداع الإنساني.	أبعد ما تكون عن المثالية وأقرب إلى المصلحة والبراجماتية. النتيجة المرتقبة: هيمنة على اقتصاد العالم وجعله سوقا واحدة مفتوحة لإنتاج الدول المصنّعة، ودعمها بحملة استعمارية جديدة متحالفة مع الأقوياء.
تصورات حالمة تختلط فيها العاطفة والمشاعر النبيلة، مع التحليل العقلي، ويُغذيها الخيال الأدبي والفني، والنبوءة الشعرية.	مخططات جاهزة تتخذ شكل تحالفات عدة دول، أو من خلال المنظمات أو التكتلات الدولية، ولاسيما منظمة التجارة العالمية World Trade Organization.
العالم معرض ثقافي أدبي فني مفتوح، والبقاء للأصلح إنسانيا وإبداعيا، تجاوز حدود الدولة والعرق وربما اللغة.	العالم سوق اقتصادية مفتوحة والبقاء للأصلح، ربما من خلال مصفاة تعدها سلفا شركات متعددة الجنسية قد تتجاوز الدولة.
وسيلة التنفيذ: الحوار ونشر الوعي، والتبادلات الثقافية والأدبية والفنية، ونشر الألفة والانسجام في أوساط أهل الثقافة والإبداع. الوسائط المادية: الكتاب والمجلة والمادة المقروءة بوجه خاص. إستراتيجية غير محددة، باستثناء الأديان السماوية والعقائد الأممية (جانب خاص من العالمية).	وسيلة التنفيذ: الانفتاح الاقتصادي والمالي، الفيض الحر للمعلومات والإعلام، وكذلك المنظمات والتحالفات الدولية والشركات متعددة الجنسية، مع تسويق نموذج ثقافي مهيمن من خلال امتلاك وسائط الإعلام (إنفوميديا)، والتكنولوجيا الراقية والحاسوبية، مع تركيز على الثقافة الترويحية (التلفزة، السينما، الأغاني... إلخ).
منبع الفكرة: كما هي معروفة اليوم هو أوروبا الغربية، ولكن للفكرة أصول تاريخية في الثقافة الإنسانية ← كانت غالبا محصورة في الأديان (المسيحية والإسلام بوجه خاص)، وفي أهل الثقافة (الفلسفة والشعر والفن). تصاعدت في عصر النهضة من خلال النزعة الإنسانية، وفي عصر التنوير من خلال الفلسفة والفن، ويعتبر جوته مشرّعها الأدبي.	منبع الفكرة: الغرب بقيادة الولايات المتحدة الأمريكية. ولكن الفكرة لها أصول تاريخية في محاولات ← الإمبراطوريات القديمة فرض نموذجها على العالم، من الإسكندر الأكبر إلى نابليون، إلى الإمبراطورية الرومانية إلى الإمبراطورية البريطانية، إلى الاستعمار الجديد (كان الغرب دائما متمدد باتجاه الشرق).

اختلطت الفكرة النبيلة للعالمية - بحكم المنشأ - مع فكرة التفوق الأوروبي، بحيث أصبح مفهوم العالمية مرتبطا في حالات كثيرة بهيمنة أوروبا ثقافيا، وفرض النموذج الأوروبي في الحضارة والثقافة على العالم (المركزية الأوروبية).	اختلطت فكرة التجارة الحرة واقتصاد السوق العالمية بهيمنة واضحة للنموذج الأمريكي على مختلف مستويات الحياة، من العمل التجاري business، إلى البراجماتية، إلى الإعلام، إلى وسائل الترفيه، وربما إلى العنف والجنس.
استثناءات كثيرة من المركزية الأوروبية لدى الشعراء (الرومانسيين خاصة) والمفكرين الإنسانيين.	محاولات مبدئية لإضفاء بعد أخلاقي أو معنوي للعولمة استنادا إلى مبادئ الأمم المتحدة غالبا.
تذبذبت فكرة العالمية من ناحية توحيد الثقافات واللغات أو الإبقاء على خصوصيتها مع تطعيمها بثقافة الآخر ولغته. كما حلم جوته ← وآخرون بأدب عالمي واحد[2]، مع نزعة الحفاظ على الخصوصية.	ترمي العولمة ضمنا إلى توحيد العالم وإزالة كل أشكال الحواجز بين الأمم، وتحمل خطر محو الخصوصية الثقافية والانتمائية، أو ← التسبب في ردة فعل انغلاقية ضد الانفتاح.
يظل الهدف النهائي هو توحيد الثقافة والمُثل العليا والإبداع في إطار من التنوع من خلال ثورة الاتصالات والمعلومات.	رغم محاولة أنصار العولمة حول تشجيع الخصوصية فإن المؤشرات تدل على تزايد هيمنة نموذج موحد.
مرتكزاتها: - جمعيات غير حكومية - مؤسسات المفكرين والأدباء والفنانين - الزاد المعنوي للتراث الإنساني - كلها مرتكزات غير مباشرة ومائعة.	مرتكزاتها: - منظمات الأمم المتحدة - صندوق النقد الدولي - التكتلات الاقتصادية والتجارية - الأحلاف السياسية والعسكرية - المنظمات الطارئة مثل محكمة جرائم الحرب الدولية[3].
من الناحية اللغوية: سيطرة اللغات الأوروبية الثلاث: الإنجليزية والفرنسية والألمانية.	لغويا هيمنة شبه مطلقة في جميع المجالات للإنجليزية (لغة العولمة)[4] تدعمها لغة الحاسوب.
انتقاد العالمية من ناحية أنها حلم غيبي غير قابل للتنفيذ.	معظم المفكرين وأهل الأدب والفن متوجسون من خطر انقسام العالم إلى أقلية مهيمنة وأكثرية مسحوقة، تزيدها العولمة فقرا وذلا.

ملحق: نظرا إلى أن طبيعة البحث الأدبي تركز بالضرورة على العالمية، وهذا ما سيحدث في البحث الحالي، ولضرورة استكمال الصورة من جانب مهندسي العولمة، اخترنا من بين مئات الأبحاث التي تتناول هذه الظاهرة، مقالة مركزة للأمين العام للأمم المتحدة كوفي عنان، مع التنبيه على أنها تعبر عن الجانب المثالي النظري من العولمة. أما العولمة من الجانب الأدبي فسوف يأتي تناولها فيما بعد. وعنوان المقالة: «تنمية بغير حدود: العولمة في القرن الواحد والعشرين»[٥]، وفيما يلي تلخيص لأفكارها:

- **منافع العولمة واضحة:** نمو أسرع، مستويات أعلى، فرص جديدة.
- **مشكلة منافع العولمة:** غير متساوية للجميع. وتتزايد فرص الأغنياء، وقد تتركز الثروة العالمية في مجموعة محدودة منهم، يستنزفون موارد الأرض [على حساب الفقراء].
- **أمام العولمة تحديات:** أهمها تحسين الإدارة والفرص على المستويات المحلية والوطنية والدولية، وتنسيق النشاطات من أجل تقاسم عادل للمنافع، وهذه التحديات تتجاوز مقدرة كل دولة وحدها [أي تحتاج إلى العولمة].
- **هذا لا يعني** قيام حكومة عالمية أو ضعف الدولة القومية، **إنما يعني تعاون الدول والمؤسسات الكبرى في العالم.**
- **أفضل الأفكار تأتي** من المصادر غير الحكومية مثل الباحثين الأكاديميين، **والمنظمات غير الربحية، وميادين العمل** التجاري، والإعلام، والفنون. ويجب أن يكون **لهذه الجهات دور كبير في العولمة.**
- **على الأقطار الغنية** مسؤولية كبرى تجاه البلدان الفقيرة، ولكن **هذه أيضا عليها أن تبذل** الجهود المناسبة [٦].

جذور العالمية

لمحة موجزة

ليست فكرة العالمية جديدة في التاريخ الإنساني، بل لعل الإنسان خلق في الأصل عالميا. وفي أذهان القدامى وحتى مطالع العصور الحديثة (بعد عصر النهضة الأوروبي)، كان العالم نظريا ملكا لجميع أبنائه، إذ لم يكن مبدأ الدولة القومية معروفا، وكانت الدول أو الإمبراطوريات قائمة على أساس قوة الحاكم، وكانت تضم أعراقا مختلفة، وربما كانت روما نموذجا لذلك، حيث ظهر فيها أباطرة من مناطق مختلفة. والحق أن ثنائية الوطن والعالم لم تكن حاضرة تماما في ذهن الناس، بل كان الحضور الذهني مركزا حول الحاكم والناس (الرعية). ومن الناحية النظرية كانت الفلسفات والديانات ذات نظرة شمولية واسعة، وأتت المسيحية بشعار: على الأرض السلام وفي الناس المحبة (الناس = العالمية والأرض global = العولمة)، ثم أتى الإسلام دينا للشعوب والقبائل وجميع الناس وكان شعاره

الواضح جدا ضد كل تفريق بين إنسان وإنسان: «ليس لعربي فضل على أعجمي إلا بالتقوى»، «وكلكم لآدم، وآدم من تراب». وكان الشعر العربي - وهو ديوان العرب ومرآة وجدانهم - إنسانيا في حكمته. واتضح ذلك في أجلى صورة عند أبي العلاء المعري، سواء في رسالة الغفران أو في مجمل شعره، الذي كان منصبا على تفحص مصير الإنسانية المعذبة، وربما من هنا كان تشاؤمه. ويكفي أن نتذكر هذه النفحة الإنسانية في موقفه (الظاهري) من الضحك:

ضحكنا وكان الضحك منا سفاهة
وحق لسكان البرية أن يبكوا
يحطمنا ريب الزمان كأننا
زجاج ولكن لا يُعاد له سبك

إن ضمير المتكلمين (نا) ليس إلا علامة سيميائية لمفهوم العالمية الذي تلخصه أيضا عبارة «سكان البرية»، التي قد تومئ إلى العولمة.

والحقيقة أنه على المستوى الديني والثقافي والفلسفي كان العالم القديم - وحتى مطالع العصر الحديث - عالمي الأفق، إنساني الوجدان. وكان أهل الثقافة والأدب يمثلون مفهوم العالمية عن وعي أو غير وعي. على أنه يمكن القول أيضا إن الحكام والأقوياء منذ الأيام الأولى للبشرية حتى أيامنا هذه إنما يمثلون العولمة في صبوتهم الدائمة إلى تجاوز أي حدود يمكن أن تقف في طريق جيوشهم أو مصالحهم.

وبالنسبة إلى أوروبا يقول فان تييغم: «فبعد عالمية المسيحية، والفروسية في القرون الوسطى، والعالمية الإنسانوية في عصر النهضة، والعالمية الكلاسيكيّة الفلسفية في عصر التنوير، ظهرت عالمية رومانسية تاريخية، تُعنى أكثر من العالميات التي سبقتها بالاختلافات القومية وتسلّم بوجودها وتحاول فهمها»[٢].

وفي العصر الحديث انتشر بالتدريج مفهوم عام للعالمية أخذ ينادي به أهل الفكر والأدب والفن، ومعه مصطلح الأدب العالمي، وتبع ذلك في أواخر القرن العشرين مفهوم العولمة، ومن الطبيعي أن تكون للأدب المقارن صلة عضوية بمثل هذه المفهومات وانعكاساتها في الأدب على نحو ما سنرى في النقلة التالية.

العالمية والأدب المقارن: ولادة مشتركة

ولدت فكرتا المقارنة والعالمية الأدبية في وقت واحد على لسان الشاعر الألماني جوته (١٧٤٩-١٨٣٢). ومنذ ذلك الحين بدا واضحا أن الترابط بين الفكرتين هو أقرب إلى أن يكون ترابطا عضويا. وبعد أن تبلورت الفكرتان - فيما بعد - على شكل المصطلحين المعروفين: الأدب العالمي و الأدب المقارن، ظلت قضية العالمية دائما جزءا من برنامج الأدب المقارن.

وإذا تذكرنا أن جوته، بآخِرَة عمره، دخل في مشروع تعلم اللغة العربية لكي يقرأ القرآن الكريم و ألف ليلة وليلة، عرفنا أي حس إنساني كان ينطوي عليه وكذلك أي حس مقارني.

ويلاحظ كلوديو جيان في كتابه الأدب المقارن أن فكرة العالمية وتطلعاتها كانت قد بدأت تصبح مألوفة في أوروبا من القرن الثامن عشر، ولها أصولها عند مفكرين أوروبيين مثل فولتير و ج. هامان و هيردر. وقبل غوته كان المصطلح السائد هو جمهورية الآداب، ومن الواضح أن هذا المصطلح جير موصوف لغويا أو قوميا أو إقليميا، ويقصد به أن يضم الأدب بجميع أنواعه وفروعه. وفي هذا المجال يعتبر فولتير رائدا إذ فتح عيون التصور الأوروبي للعالمية على الصين والهند والأقطار العربية[8]. وهذه الحقيقة بدورها تمثل شاهدا واضحا أيضا على الترابط بين فكرتي المقارنة والعالمية.

لقد أطلق جوته مصطلح الأدب العالمي Weltliteratur، الذي يمكن أن يعني بالألمانية أكثر من معنى، كما يفيد المحللون، ومنذ ذلك الحين حتى آخر القرن العشرين تظهر باستمرار تفسيرات لمقاصد جوته في ضوء تطورات الأدب المقارن ونظرية الأدب[9].

وما يهمنا هنا هو ذلك المعنى الذي قصد إليه جوته من زاويتي العالمية الأدبية والمقارنة. ويقترح كلوديو جيان أن يترجم المصطلح الألماني بمصطلح أدب العالم Literature of the world[10]، ويعطي جيان المصطلح ثلاثة تفسيرات مختلفة هي:

الأول: الإنتاج الشعري الذي ينتمي إلى العالم ومن أجل العالم، ويتجاوز تخوم الإنتاج القومي أو المحلي في رؤيته.

الثاني: الأعمال التي استطاعت أن تنتشر في أنحاء العالم، ربما بفضل إبداعها الذاتي أو المناقشات التي دارت حولها بين النقاد والقراء من مختلف أنحاء العالم.

الثالث: القصائد التي تعكس العالم، وتتكلم باسم كل الرجال والنساء حول التجارب الإنسانية الدائمة المشتركة، والتي تسمو سموا كونيا (مثل قصائد كولردج)[11].

ويبدو لنا من خلال هذه التحديدات أن الفروق غير واضحة تماما بين التفسير الأول والتفسير الثالث، وأن جيان يفرد الشعر بتفسيراته ويكاد ينسى النثر. ويرجع ذلك بالطبع إلى أن جوته نفسه كان مشغولا بقضية الشعر، وكان يعتقد أن الشعر هو الهبة الكبرى للإنسانية. إلا أن جيان لا يلتفت إلى هذا التمييز المهم. على أنه، بالإضافة إلى تركيزه على أهمية تأثير جوته في بناء التفكير المقارني من خلال الأدب العالمي، يلاحظ «أن صيغة جوته للأدب العالمي ما زالت تنفخ الحياة في أفضل الدراسات المقارنية التي نعرفها اليوم»[12].

إلا أن جيان يذهب إلى أبعد من ذلك في تأكيد واقعية رؤية جوته وعلاقتها بتطورات الوضع العالمي فيما بعد، من خلال ربط جوته نمو تبادلات الآداب العالمية بازدهار تبادلات التجارة العالمية، وبتصاعد الطبقة البورجوازية (المستنيرة). بل إنه يشير إلى أن ماركس وإنجلز في

«البيان الشيوعي» استفادا من أفكار جوته، وربطا نشوء أدب عالمي بالتفاعل الاقتصادي ووحدة الطبقة العاملة [١٣].

وهذا المنحى الواقعي يذكرنا طبعا بـ «الواقعية الاشتراكية»، التي - مهما اختلفت المواقف بشأنها أيديولوجيا وفنيا - لا يمكن أن ينكر أحد أنها أول مذهب أدبي شبه رسمي نظر إلى الأدب نظرة عالمية قافزة فوق كل أشكال الحواجز، ومن هنا تألقت الشهرة العالمية لأدباء مثل مكسيم جوركي، وبابلو نيرودا، وناظم حكمت، وماياكوفسكي وغيرهم. ولعل المؤسس الفعلي للواقعية الاشتراكية، مكسيم جوركي، كان ينظر إلى جوته حين قال: «إن أعاظم الأدباء تلتقي فيهم الواقعية والرومانسية معا».

وقد كتب الكثير في الغرب حول أفكار جوته المقارنية والعالمية، وهناك تفسيرات عديدة ومناقشات متضاربة، كلها بالنتيجة تصب في بحر النظريات الحديثة للتلقي والقراءة، بل يمكن أن يستنتج منها أن النص الأدبي، ولاسيما الرؤيوي يبقى مفتوحا للتجدد بعدد قراءاته ومن خلال التطور المعرفي. واستنادا إلى القراءات الجديدة مثلا يمكن أن يناقش ويعاد النظر في الحكم الذي أطلقه المقارنون الفرنسيون الأوائل على دعوة غوته بكونها حلما غيبيا بعيد التحقق، الذي تردد في كتب الأدب المقارن ومقرراته على مدى قرن كامل، وغالبا من دون توضيح وتحليل. ويمثل هذا التيار الذي ساد زمنا طويلا في كتب الأدب المقارن العربي، يمثله مؤسس الأدب العربي المقارن، محمد غنيمي هلال، الذي يبدأ الفصل الأول حول «عالمية الأدب وعواملها» في كتاب الأدب المقارن، بالتبرؤ من مقولة جوته حول الأدب العالمي، مستندا بالطبع إلى موقف أساتذته من المقارنين الأوائل:

«هذا، ولا نقصد أبدا هنا ما سبق أن توقع تحققه جوته الألماني، ومن ساروا على نهجه مما سموه الأدب العالمي، يريدون بذلك أن الآداب العالمية - حتى يتم تجاوبها بعضها مع بعض - لن تلبث أن تتوحد جميعا في أجناسها الأدبية وأصولها الفنية وغاياتها الإنسانية، بحيث لا تبقى من حدود سوى حدود اللغة، وما يمكن أن توحي به البيئة والإقليم. لأن فكرة الأدب العالمي، في رأينا، مستحيلة التحقيق» [١٤].

وتلاحظ هنا اللهجة القاطعة في قوله: «مستحيلة التحقيق»، والساخرة في قوله: «مما سموه الأدب العالمي».

وتتفق معظم التحليلات الحديثة على أن جوته انطلق انطلاقة صحيحة من الأدب القومي إلى وحدة الأدب في العالم، أي أنه لم ينادِ بحلول الأدب العالمي محل الأدب القومي، وإنما وجّه كل آماله إلى توقع تطور الثقافة والأدب في كل بلد باتجاه العالمية، وطالب الأدب الألماني بأن يكون واعيا للبعد العالمي، وألا يغيب عن هذه التجربة، وذلك إلى أن يحدث الاندماج الكامل والتوحّد، وأخيرا التوصل إلى مرحلة «الحقبة العالمية» [١٥].

ويلاحظ هنريك بيروس، صاحب هذا الرأي، أن جانبا كبيرا من كلام جوته يتحقق في عصرنا الحالي من خلال الترجمات العالمية إلى اللغة الإنجليزية بوجه خاص، في حين أن جانب انحسار الأدب القومي غير صحيح، فالآداب القومية تبدو مزدهرة اليوم إلى جانب الأدب العالمي[16]. وبالطبع يذكر هذا الرأي أيضا بإليوت الذي أفاد بأن توحيد الثقافات العالمية يكاد يكون إلغاء للثقافة نفسها ... ثم إن هنريك بيروس نفسه يلح على ضرورة التوازن بين الاتجاه العالمي وقوة الآداب القومية والثقافات المحلية. ونلاحظ أن كل هذه الأفكار العالمية ليست غريبة عن المناخ الفكري للأدب المقارن اليوم.

ومادام التركيز في المناقشة الحالية يدور حول العالمية والأدب المقارن، فإنه من المفيد أن نلاحظ أن جانبا كبيرا من تصورات جوته حول العالمية أصبح جزءا من ثقافة الأدب المقارن، من مثل تأكيد هوية الآداب القومية والإصرار على معرفة اللغات الأجنبية، والتركيز على دور الترجمة في التقريب بين الآداب، وتصور التقارب التدريجي بين الآداب: تمشيا مع تطورات العالم المعاصر باتجاه إزالة الحواجز.

والحقيقة أن معظم المقارنين يعترفون بفضل جوته في التصورات الحديثة للأدب العالمي، وفي نشأة الأدب المقارن ومفهوماته، بل تكاد معظم الدراسات الحديثة تُجمع على «واقعية» رؤية ذلك «الرومانسي»، والتحقق التدريجي لهذه الرؤية في تطورات الأدب المعاصر، حتى أن بعض الدراسات وصلت آراءه بالعولمة، مثل جون بايزر في مقالة له حديثة (صيف ٢٠٠٠) حملت العنوان التالي:

«صيغة الأدب العالمي عند جوته والعولمة الثقافية المعاصرة»[17]. وفي هذه المقالة يؤكد بايزر أن معظم الدراسات المتعلقة بتاريخ الأدب المقارن تعتبر صيغة جوته للأدب العالمي والبذرة التي انبثق منها الأدب المقارن. ويستشهد بفايشتاين الذي اعتبر هذه الصيغة «مفيدة جدا»... لأنها ركزت على الاتصالات الدولية والتمازجات الأدبية المثمرة وكذلك بفرانسوا جوست، الذي يعتبر تصورات جوته «متطلبا أساسيا» للأدب المقارن، الذي بدوره يمكن أن يعتبر «أدبا عالميا عضويا». وكذلك يعتبر كلوديو جيان أن صيغة جوته للأدب العالمي مازالت حتى اليوم تنفخ الحياة في أفضل الدراسات المقارنية[18]. ويستمر بايزر في اقتباساته، التي لا تتسع لها هذه المحطة بعد أن طالت وتشعبت فإذا أضفنا إلى اقتباسات بايزر ملاحظات كلوديو جيان السابقة، نستطيع أن نختم القول بالتأكيد ثانية أن دور جوته كان ومازال حيويا في ولادة مفهوم لتوام الأدب المقارن والأدب العالمي، متوازن بين العالمية والخصوصية، وهي مسألة يُنتظر أن تمثل معضلة في عصر العولمة.

الأدب المقارن حاضن فكرة العالمية

الأدب المقارن والأدب العالمي: علاقة عضوية أم تطابق ؟

عطفا على الفقرة الأخيرة من المحطة السابقة[١٩]، وانطلاقا من أهمية ريادة جوته، يمكن القول مبدئيا إن فكرة العالمية هي جزء لا يجتزأ من البنية المفهومية للأدب المقارن، وإن الأدب العالمي والأدب المقارن مرتبطان عضويا، إن لم يكونا توأما سياميا يصعب فصله [٢٠].

ويبدو أن المقارنين الفرنسيين الأوائل أدركوا هذه العلاقة؛ ولكن بسبب تمسكهم بمبدأ التأثر والتأثير وحصر الأدب المقارن به، وجدوا أنه لابد من أن يكون إلى جانبه أدب عام، يتجاوز ثنائية الأدب المقارن إلى الشمولية، ومن الأدب العام يجري الانتقال إلى التاريخ الأدبي العالمي، على نحو ما صنفه فان تييجم وعلى الرغم من هذا التصنيف، كان فان تييجم حريصا على تأكيد التواصل الطبيعي بين هذه المستويات الثلاثة [٢١]، وهو يذكر جوته بين حين وآخر، ولكن لا يعتبره مستندا، ربما لأن اهتمامه الأساسي كان منصبا على التبادلات المثبتة وعلى التاريخية[٢٢].

والمعروف أن إيتيامبل، أقسى معارض للمدرسة التقليدية، كان شديد الوضوح في الشرط الشامل والإنساني للعالمية، بحيث يأتي زمن لا يكون فيه آداب أسياد وآداب عبيد... وبوجه عام أصبح موضوع الأدب العالمي بندا ثابتا في دراسات الأدب المقارن، ومن خلال مفهوم شبيه بمفهوم جوته المتفتح، مع بقاء كثير من الاشتراطات التاريخية عند مقارنين فرنسيين معروفين مثل كلود بيشوا وأندريه روسو في كتابهما الأدب المقارن، وفي القسم الخاص بالأدب العالمي من هذا الكتاب يشار إلى مصطلح جوته Weltliteratur وإلى المصطلح الإنجليزي World Literature، وإلى التوازن «بين ما هو قومي وما يتجاوز حدود القومية»[٢٣].

إلا أن كثيرا من المقارنين لا يطابقون بين الأدب المقارن والأدب العالمي، بل إن هنري ريماك يفرق تفريقا واضحا بين الأدب المقارن والأدب العالمي، على الرغم من تأكيدات متكررة بالقرابة الوثيقة بينهما. وفي مقالته المعروفة «الأدب المقارن: تعريفه ووظيفته»، وعند تحديد المصطلحات، يضع حدا واضحا بين الحقلين: «بين الأدب المقارن والأدب العالمي اختلاف في الدرجة، إلى جانب اختلافات أخرى أكثر اتصالا بالجوهر»[٢٤]. وكذلك يحدد منطقة الاختلاف بين الأدب المقارن والأدب العالمي تحديدا مفصلا، وينتهي بالنتيجة إلى تثبيت المصطلحين والنهي عن استخدام مصطلح الأدب العام، مع العلم أنه يقرر أن «ليس ثمة حد فاصل بين المصطلحات التي ناقشناها، والتداخل بينها قائم...». وبالنسبة للأدب العالمي يقرر أن «الأدب العالمي، بمعنى الأدب الذي يحظى باستحقاق ونجاح بارزين يؤهلانه لأن يجلب انتباها دوليا، هو مصطلح دون جدوى، على ألا يستخدم بتهاون ليكون نوعا من البديل للأدب المقارن أو للأدب العام»[٢٥].

وقد كتب كلام ريماك في أول الستينيات، وأثبتت التجربة بعد ذلك صحة تحذيره من عدم وجود منهجية للأدب العالمي. إذ حتى نهاية القرن العشرين، كان هذا النقص في المنهجية، والهدفية كذلك، يبدو واضحا بقوة في أربعة مستويات على الأقل:

الأول: مستوى التدريس الجامعي، حيث وجد في الجامعات المختلفة، لاسيما في قسم اللغة الوطنية في كل بلد، مقرر باسم الأدب العالمي. ولا يحتاج الإنسان لإجراء بحوث ودراسات ليستنتج أن هذا المقرر يختلف حسب كل جامعة وكل مدرس. ويكفي إلقاء نظرة على توصيفه الأكاديمي ليتبين أن هذا التوصيف متشابه في عموميته، وعدم تحديده، وخلوه من أي أساس منهجي، أو تحديد مشترك للأهداف.

الثاني: مستوى مختارات الأدب العالمي بالإنجليزية وغيرها من اللغات. إذ قد تتفق هذه المختارات بالنسبة إلى بعض الكتاب المتميزين، ولكنها بعد ذلك تتفاوت تفاوتا شديدا في اختيار النصوص أو الكتاب الآخرين. وبالطبع تمتلئ المختارات الغربية بآثار المركزية الأوروبية، فالأدب العالمي فيها هو روائع اليونان والرومان وعصر النهضة، ثم بعد ذلك روائع الأقطار الأوروبية أو اللغات الأوروبية الأكثر نفوذا، وفي مقدمتها الإنجليزية والفرنسية والألمانية والروسية والإسبانية. ويبقى عادة حيز ضئيل للغات الأوروبية الأخرى، وقد يبقى مكان لأديب أو أديبين من بلدان غير أوروبية مثل طاغور. ونادرا ما يرد في هذه المختارات أي اسم عربي أو عمل أدبي عربي، وربما إسلامي أيضا. وفي أمريكا مثلا تعتبر مختارات نورتون Norton مرجعا في الأدب العالمي، وتصدر على عدة مستويات، ونادرا ما يذكر فيها اسم عربي. وحتى مجموعات الأدب القديم، قد يذكر فيها مثلا شاعر عبري من إسبانيا في العهد العربي ولا يذكر ابن زيدون أو المعتمد بن عباد أو إحدى الشاعرات المشهورات، مع أن ظاهرة الشاعرات، خاصة بالأندلس، غير متكررة كثيرا في التاريخ القديم. وهناك شكاوى مشابهة من أقوام أخرى غير العرب على امتداد الكرة الأرضية.

غير أنه يلاحظ أنه خلال العقدين الأخيرين بدأت الصورة تتغير، وأخذت تظهر في المختارات الجديدة نصوص من آداب اللغة العربية، ولغات أخرى كانت مهملة، ولكن ضمن الحدود الدنيا طبعا[٦]. وهذه مسألة متعددة الجوانب يصعب في المجال الحالي الدخول في تفاصيلها المتشابكة.

الثالث: النقص الفادح في المنهج، سواء فيما يتعلق بأسس اختيار النصوص أو في طرق دراستها. فكل ما يقدم في هذا المجال اختيارا ودراسة ليس إلا اجتهادا شخصيا يختلف من دارس إلى آخر، ومن لغة إلى أخرى. ومع هذا النقص المنهجي هناك النقص الناجم عن غياب منهج متفق عليه للترجمة، هذا إذا قُبلت أصلا دراسة النصوص العالمية من خلال الترجمات، إذ هناك اعتراضات كثيرة على مبدأ الاعتماد على الترجمة. وقد يكون من جنس هذا النقص

أيضا عدم وجود تخصص أكاديمي رفيع المستوى تحت هذا الاسم. وأخيرا يبقى صحيحا من الناحية المنهجية أن تحويل المصطلح المقارني القديم (عند فان تييجم) من التاريخ الأدبي العالمي إلى الأدب العالمي لم يترك للمصطلح أي صفة، وانعكس ذلك في طريقة تدريسه في الجامعات، فهل هو تاريخ أم دراسة نقدية أم مجرد تذوق؟

ولتفادي كل هذه المعوقات، برزت في أواخر القرن العشرين نظريات تدعو إلى دمج الأدب العالمي بالأدب المقارن، أو إعطاء بعد مقارني لدراسة الأدب العالمي، وإعطاء الأدب المقارن بعدا عالميا[٢٧]. ومن الواضح أن هذه المسألة المهمة كانت حاضرة في المناقشات السابقة حول الأدب العالمي، وهي أن الأدب العالمي مبني على فكرة «العالمية، أو عالمية الأدب، التي ترجع جذورها إلى جوته. وقد سبقت الإشارة إلى أن ما جرى التوصل إليه بشأن هذه الفكرة حتى الآن هو أشدُّ التصاقا بالأدب المقارن من أي نظام أدبي آخر. ومن الحكمة أن يؤخذ هذا التصور بعين الاعتبار في أي رؤية مستقبلية، بحيث يمكن توحيد النظامين بعد مرحلة من تطعيم كل منهما بالآخر. وبما أن فكرة العالمية تأخذ أبعادا جديدة في عصر العولمة فسوف نقدم في النقلة الثانية نموذجا لدراسة جديدة تصب في هذا الاتجاه.

تطورات العولمة تدفع باتجاه الاندماج

مازالت موجة العولمة الثقافية في أولها، ومن الصعب إطلاق أحكام مبكرة على تأثيراتها. إلا أنه من زاوية الأدب العالمي والمقارن تتوالى المؤشرات على أن خلا ما يجب أن يطرح لتمتين التفاعل بين النظامين (إن صح اعتبار الأدب العالمي نظاما)، ويتم ذلك طبعا في إطار الهموم المتزايدة حول مستقبل دراسة الأدب بوجه عام؛ في ظل تصاعد نداءات العولمة وتطبيقاتها. وتغذية للموضوع وتثبيتا للفكرة التي تنادي بها الدراسة الحالية، من ناحية توحيد النظامين في إطار الأدب المقارن، نعرض تلخيصا عاما جدا لدراسة مثيرة بهذا الصدد نشرها الأمريكي ج. هيليس ميلر صيف عام ٢٠٠٠ بعنوان «الأدب العالمي في عصر الاتصال» في مجلة الأدب العالمي اليوم[٢٨]، وتخص هذه المقالة بالتحليل معضلةَ تدريس الأدب العالمي في عصر العولمة من زاوية مقارنة، وتلتقي كثيرا مع الأفكار التي تطرحها الدراسة الحالية ولاسيما من ناحية تصوُّر الفروق بين العالمية والعولمة والتطورات المرتقبة.

ويبدو أنه من الأفضل تلخيص أفكار المقالة، تمهيدا للاستفادة منها في النقاش المقبل:

نتيجة لموجة العولمة يتصاعد الاهتمام الجامعي بالأدب العالمي، الذي أصبح يدرس الآن في كثير من الجامعات الأمريكية على مستوى الدرجة الجامعية الأولى، وغالبا ما يرتبط بالأدب المقارن. ومن المتوقع أن ينتقل هذا الاهتمام تدريجيا إلى الدراسات العليا والتخصص الرفيع.

ويصادف هذا المقرر مشكلات متداخلة أهمها:

- مصداقية الاعتماد على الترجمات [٣٩]، ذلك أن نصوص الأدب العالمي تأتي من لغات عديدة، فكيف يمكن حل الموضوع بحيث يؤدي التدريس رسالته؟

- مشكلة الفهم/التذوق، وهنا يأتي خطر المركزية الأوروبية أو المركزية الأمريكية المعاصرة، ويركز ميلر على هذه النقطة تركيزا شديدا، ويشير إلى أن كل هذه النصوص تمر في الجامعات الأمريكية من خلال قناة التذوق الأمريكي.

- مشكلة تعدد اللغات، وعدم إمكان إتقان أي مدرس للغات المطلوبة، وكذلك عدم مقدرة الطلاب.

وبعد عرض الأفكار تفصيلا تقدم المقالة مجموعة مقترحات لتناول الموضوع في كل من الأدب العالمي والمقارن تبدو مفيدة جدا في السياق الحالي:

- استخدام الترجمة - على علاته - أفضل من التخلي عن الموضوع بسبب الاعتراضات والتحوطات، ومع ذلك تبقى مشكلة الترجمة إشكالية مركزية للأدب المقارن في عصر العولمة.
- الأفضل قطعا هو تدريس النصوص بلغاتها الأصلية، أي أن يدرس كل نص من خلال خواص اللغة الأصلية وذوقها المحلي وشعريتها، ولا يجوز أن يفرض على النصوص مناخ وذوق غريبان عنها. وهذا يعني أن معرفة اللغات الأخرى وثقافاتها ضرورية حتى ضمن الحدود الدنيا.
- الأدب المقارن في تعامله مع النصوص يجب أن يتفاعل مع العلوم الاجتماعية وعلم الإناسة (أنثروبولوجيا) دون أن يذوب فيها، وعلم الإناسة بالذات يقدم نموذجا يحتذى للأدب المقارن.
- ويتبع ذلك أن التفاعل مع الدراسات الثقافية ضروري للأدب المقارن، ولو مؤقتا، من أجل دخول الأدب المقارن مرحلة جديدة. فالأدب المقارن في الوقت الحاضر يرتكب خطأ كبيرا: إذ يعتمد التصنيف القومي للأدب، والدراسات الثقافية أثبتت أنه داخل كل أدب قومي توجد انتماءات وتلوينات متأثرة بالأصول والأعراق، أي عرق/ثقافية. وعلى الأدب المقارن أن يخترق الحدود القومية كما تفعل الدراسات الثقافية، ليتوصل إلى نتائج ذات قيمة. ويقصد ميلر بذلك دخول الأدب المقارن في عمق أي أدب قومي مقصود، وتفحص طياته لاكتشاف التنوع والتباين اللذَين من خلالهما تمّ التشكل التاريخي لكل أدب.

وفي النهاية يعرج الكاتب على النقد ويثير نقطة مثيرة بحد ذاتها، خلاصتها التوصية باتخاذ موقف اقتطافي من الاستعانة بالنقد الأدبي ونظرياته ومنهجياته، والتقرب من النصوص بقلب مفتوح ودون تزمت.

وهنا يحسن أن نقدم فكرة إضافية له بنصها المترجم حفاظا على الحقوق والمسؤولية أيضا. يقول ميلر متمما الفكرة السابقة، ومنتقلا بها إلى طبيعة تركيبة النقد الأدبي، أي لتفحص الأداة التي من خلالها يجري التعامل الجاد مع الآداب المختلفة:

«وهذا يعني أن النقاد أنفسهم يجب أن يدرسوا كما يُدرس الأدب، أي بالعناية نفسها والانتباه إلى التفصيلات. وكل ناقد لا يصمد أمام مثل هذه القراءة الدقيقة لا يصح أن يُقرأ. وفي هذه الحالة يفضل تمضية الوقت في قراءة العمل الأصلي بلغته الأصلية، بل هذا أفضل في كل الحالات»[20].

وهكذا يتضح أن أفكار المؤلف جديدة صريحة، وهي بوجه عام غير بعيدة عن المجرى العام للدراسة الحالية، ولا سيما في بعض استنتاجاتها، ولكن طبعا لا تخلو هذه الأفكار من إسرافات ولاسيما في مجال المطالبة بتعلم اللغات. ومجمل ما نريد استنتاجه هنا أن قضية الأدب المقارن والعالمي تطرح بوصفها قضية مشتركة، والكاتب نفسه يراوح بين المقارن والعالمي، وهو موقف يحمل تأييدا قويا لتأكيدات الدراسة الحالية على أهمية العالمية والعولمة في الأدب المقارن، والدعوة إلى دمج الأدب العالمي في الأدب المقارن، وإن كان ميلر أحيانا يميل إلى العكس، أي إلحاق الأدب المقارن بالأدب العالمي. ومهما اختلفت الآراء يجب ألا ننسى أنه في واقع الأمر كان النظام المقارني دائما هو الذي يتولى طرح الأساس النظري لمفهومات العالمية الأدبية، والتساؤل عن أهدافها ومناهجها وتطوراتها.

العالمية والعولمة في منظور الأدب المقارن وتطورات عصر العولمة

تطورات العالمية الأدبية

حتى نهاية القرن العشرين كان مفهوم العالمية الأدبي يتطور باتجاه فكري إنسانوي صاف، يميز نفسه بالاستقلال عن المؤسسات المهيمنة، بل ومناوأتها ومقارعتها: إدوارد سعيد وتشومسكي والمؤرخون الجدد، وثلة من أساتذة الجامعات والكتاب ومجموعات حقوق الإنسان... إلخ.

ومن جهة أخرى حرص هذا الاتجاه العريض، الذي ضم نخبا من المفكرين والأدباء المبدعين والفنيين، على عدم التورط في الانتماءات الأيديولوجية والسياسية المنظمة، وإن كان منغمسا في النضال السياسي بأفقه العام إلى أقصى حد. كما زعم هذا الاتجاه لنفسه البعد عن التزمت المعتقدي، إلا أنه وقع أحيانا في التزمت الموقفي، أي في الإغراق في الرؤية الأحادية وحدّة الأحكام. وكان منظور هذه الرؤية يذكّر بشيء من مقولات جان بول سارتر القديمة، ولكن بشكل عصري وصيغة يسارية، مثل مناصرة القضايا العادلة للشعوب واستنكار العنف وإدانته، مع غض النظر عن العنف الصادر عن المسحوقين باعتباره ردة فعل للظلم. على أن كل هذه النزعات ترجع بجذورها إلى المواقف الرومانسية القديمة لشعراء البراءة الإنسانية، ولكن بطريقة أكثر واقعية، وأكثر تفهما لخطورة الوحل السياسي الذي تغوص فيه المؤسسات الحاكمة، وكذلك أكثر إصرارا على معاركة المؤسسات الظالمة وفضحها وتعريتها، مما يذكر أيضا بمقولة «المثقف العضوي» التي كانت سائدة في الحقبة السابقة (كلود لنزمان).

كما أن فردية هذه المواقف مقابل التعاضد من خلال الرؤية المشتركة والابتعاد عن التنظيم الأيديولوجي المشترك للعمل/ النضال ضد الظلم (الذي تمثله الواقعية الاشتراكية مثلا وربما الواقعية الثورية)، هذه الفردية تعتبر أيضا بمعنى من المعاني استمرارا للرومانسية أو المثالية القديمة، وتكاد تطبع اليسار الغربي (العالمي) أو الجديد بطابعه. وانعكس ذلك كله في الشعر، وفي الكتابات النثرية الفكرية والأدبية، وقد تميز معظمها بالحدة واللغة الطازجة وقوة النداء الوجداني، مع حرص واضح على التجوال الحر على ضفاف الواقعية والتخاطب معها بشفافية رمزية بعيدة عن المباشرة، وقادرة على استحضار الأسطورة من خلال لعبة للمجاز والتصوير يختلط فيها الحاضر بالماضي والسحر الخفي بالواقع الافتراضي.

وهكذا ظلت العالمية، مثلما نشأت، نافذة مفتوحة على فضاء أرحب ومطية مجنحة للتسامي الفردي وعناق الإنسان كائنا من كان، وحيثما كان.

وكما رأينا في كل مراحل التتبع الحالي، كانت ألسنة الحق تتمثل في الأدب الإبداعي من شعر ونثر، والفن بمختلف اتجاهاته ونزعاته وصبواته، ولاسيما في مجال الموسيقى والرسم، والفكر والفلسفة والثقافة بوجه عام.

ومنذ البدء تعامل الأدب المقارن مع ظاهرة العالمية وتماهى فيها وتماهت فيه بأشكال مختلفة، ولكن في الأغلب من ناحية معرفية وتحليلية، وأحيانا مع شيء من التبشيرية والأيديولوجية (كما رأينا عند هنري ريماك وفرانسوا جوست مثلا). وإحقاقا للحق يجب أن نضع هذا التعامل في إطاره الأوسع من تعامل الدراسة الأدبية بأدواتها المختلفة من نقد وتاريخ أدبي وتنظير مع الإنسان وظاهرة العالمية. إلا أن الأدب المقارن اتخذ العالمية همّا له ودأبا وديدنا بحكم تحديده لوظيفته الأولى، وهي دراسة الأدب من خلال تجاوز الحدود باتجاه ظاهرة الإبداع الإنساني أينما وكيفما كانت. وبدأت عملية تجاوز الحدود بحاجز اللغة التي خُصّ بها الإنسان دون سائر الكائنات، ولكنها أيضا ظلت أقوى حاجز تعاملي يفرق الإنسان عن إنسان. ومنها انتقل الأدب المقارن إلى تجاوز حاجز الثقافة، الذي هو بالطبع تَبَعٌ حاجز اللغة وإطاره، وتوالى بعد ذلك القفز فوق الحواجز، فكان تخطي حاجز الكيان السياسي أو الدولة أو القومية حتى حين تكون اللغة واحدة (كالإنجليزية والفرنسية والإسبانية)، ولم يكن الاشتباك مع هذا الحاجز سهلا بالطبع لتداخله وتعقيداته. وفي الوقت نفسه كان الأدب المقارن يتعامل مع الحواجز الأدبية نفسها، ولاسيما حواجز الأجناس الأدبية من شعر وقصة ومسرح وملحمة وغيرها، ويحاول أن يصل ما قطعه التزمت بينها من صلة عضوية وتلاحم.

وفي النصف الثاني من القرن العشرين حدثت القفزة الكبرى بمناوشة الحواجز المعرفية، بدءا بالفن وتفرعاته ولاسيما الرسم والموسيقى، وكيف لا والأدب فن من الفنون الجميلة، ووظيفته مطابقة لوظيفة الفنون الجميلة من ناحية التعبير عن النوازع الداخلية للإنسان، وعن

وجدان الإنسانية وتوقها الأبدي إلى المطلق المختبئ دائما وراء الآفاق. وتبع ذلك علاقة الأدب بالفكر والفلسفة والتاريخ وعلم النفس وعلم الاجتماع والعلوم وأصناف المعرفة الأخرى. فكان الاتجاه إلى المقارنة المعرفية خطوة فائقة في سبيل التوصل إلى أسرار الإبداع الإنساني ودوافعه على اختلاف مدرجات المعرفة ومستوياتها، ومن ذلك مغامرة المقارنة بين الأدب والعلم التي أتت مفاجأة في إبانها على يد الفلاسفة في البدء، ومن أبرزهم دراسة وإبداعا هـ. ج. ولز، وبذلك انبثق فن عظيم متماوج مع روح العصر، هو فن الخيال العلمي science fiction. ومن رحم هذه المفاجأة أطلت مفاجأة أخرى فاقت كل توقع سابق، وهي مفاجأة المزاوجة بين الأدب والتكنولوجيا والحاسوبية، بعد أن كان بينهما طلاق بائن مسبق، فلا يخطر في بال أحد أن بينهما جسرا من الوصال هو النص المفرّع hypertext [٣١]. وفي ذلك استكمال للحلقة غير المفرغة، إذ إن كل هذه الاختراقات ذات بعد عالمي مفتوح.

وقد يحتاج الأمر هنا إلى ملاحظة تفسيرية بسيطة، لا يغيب شأنها عن المتابعين، ولكن تذكر من قبيل التذكير لا التبصير. ومفاد هذه الملاحظة أن الأدب المقارن خاض كل هذه التجارب من خلال تجاوبه المستمر مع تطورات إيقاع العصر وإسهامه فيها أيضا، جنبا إلى جنب مع جهود سائر فروع الدراسة الأدبية من نقد وتاريخ أدب وتنظير. ويظل النقد الأدبي بوجه خاص قرينه ورصيفه وشريكه في الميدان. ولكن طبعا لكل طريقه وسبيله. وميزة الأدب المقارن في مجال العالمية أنه لم ينطلق من موقف أحلام التسوية وإن لم يتنكرها، وإنما انطلق من موقف البحث عن المختلف لبثق طريق الوصول إلى المؤتلف، ولولا وجود المختلف لما كانت هناك حاجة لجهود البحث عن المؤتلف. ويصدق ذلك أولا على شرط التأثر والتأثير؛ إذ من خلال هذا التنقيب تمّ التوصل إلى الكثير[٣٢]. وكذلك يصدق على شرط التماثل من خلال تجاوز الحواجز، وهو أيضا وسيلة تمييز المختلف من المؤتلف، والانتقال من انطباع العام إلى تدقيق الخاص. وكذلك المقارنة المعرفية والفنية والتكنولوجية، وكلها طرق تؤدي إلى معرفة الآخر، ومعرفة الأنا من خلاله، وبالتالي اتّضاح المنطقة المشتركة في جدليتها مع المنطقة الخاصة من خلال وعي وبرهان وفي إطار الأفق العالمي الأرحب.

الأدب المقارن وظاهرة العولمة

ويواجه الأدب المقارن اليوم تحديا من نوع جديد، هو تحدي العولمة الذي يمسّ أيضا مفهوم العالمية ويضارعه، كما اتضح سابقا من خلال المقارنة المجدْوَلة في أول هذا الفصل. وحتى الآن كان تعامل الأدب المقارن مع العولمة محدودا جدا ومقصورا على أفكار مبعثرة، وذلك عائد بالطبع إلى حقيقة الانبثاق التدريجي للعولمة، من خلال تطورات الواقع الاقتصادي في العالم، والتلاحق المتسارع لهذه التطورات على مختلف مستويات الإنتاج في الدول المصنعة، ولاسيما المستوى التكنولوجي

والحاسوبي، وفي هذه الحالة يأتي التنظير متخلفا عن تغيرات الواقع العملي. ومن الناحية الأدبية لا يوجد - حتى نهاية القرن العشرين - ما يؤشر إلى بزوغ بوادر أدب (عولمي) مقابل الأدب العالمي. ولكن عملية العولمة نفسها بدأت تؤثر تأثيرا غير مباشر في شروط الإنتاج الأدبي ومدى انتشاره وربما طبيعته. يضاف إلى ذلك أنه يتزايد يوميا الحديث عن ثقافة العولمة ومفاهيمها وأهدافها وعلاقتها بالوضع الثقافي القائم، ولكن كما يقول أحد الباحثين:

«إذا كانت العولمة الاقتصادية واضحة كل الوضوح فإن العولمة الثقافية، وعلى العكس من ذلك، ليست بوضوح العولمة الاقتصادية نفسه. كما أنه إذا كانت العولمة الاقتصادية تبدو للبعض مكتملة على أرض الواقع، والعالم أوشك على أن يكون معولما عولمة اقتصادية كاملة، فإن العولمة الثقافية ليست بالقدر نفسه من الاكتمال، والعالم بعيد كل البعد عن أن يكون معولما عولمة ثقافية»[٣٣].

إن فكرة العالمية تختلف عن العولمة كما رأينا. ولكن يجب أن نعترف أن فكرة العولمة بشكلها الظاهري يمكن أن تبدو تطبيقا عمليا لحلم العالمية المثالي، ويحاول بعض منظري العولمة الثقافية - وهم قلة قليلة - أن يثبتوا هذا الإيحاء في عقول الناس، وأن يشيروا إلى أن انتشار مفهوم العولمة، وما سيتبع ذلك من تحققه على الطبيعة بإلغاء مختلف أشكال الحواجز التي ظلت قائمة تاريخيا، سيؤدي منطقيا إلى ازدياد التفاهم بين الناس، بل لا يبقى حينئذ عذر لعدم التفاهم، وبذلك يمكن القضاء على التعصب والتحزبات الرائجة stereotypes. والحقيقة أن هذه الحجة يصعب أن تفند بسهولة، ويبدو لنا أن انتشار الشبكة العالمية (إنترنت) يحمل بشائر لا يمكن إنكارها - إضافة لكل مساوئها - من ناحية نشوء مناخ من التفاهم المشترك بين أناس من مجموعات وأفراد، قد تفصل بينهم حواجز جغرافية وتاريخية وعرقية وتحزبات موروثة، ولكن مع ذلك يلتقون في جولات الثرثرة والحوارات المفتوحة. ومن خلال اختيار واعٍ بدلا من الالتقاء التقليدي (الحي أو المدرسة أو القرابة أو الوطن أو اللغة أو المهنة)، إنما يؤسسون روابط إنسانية جديدة تتجاوز كل الجدران ويشعر المشاركون فيها أن من مسؤوليتهم الارتقاء بها نوعيا حسب مستوى الملتقين طبعا كالمستوى العُمْري، والمستوى المهني، والمستوى الطبقي، والمستوى التعليمي، وربما المستوى الفني والثقافي والأدبي والترويحي. وهكذا تسهم هذه الممارسات في إنشاء هؤلاء بذرة عالم جديد لم يرث تحزبات مسقطة عليه قسرا من تاريخه أو ظروفه الاجتماعية أو فرصه التعليمية، ويصبح فيه الآخر أقرب إلى التوادّ منه إلى المصادمة أو الحذر على الأقل، وهنا تشكل اللغة الإنجليزية، التي تكاد تكون مشتركة بين الجميع، جسرا للانتقال إلى أرحب مجال.

إن تضاؤل مفهوم الآخر وربما إلغاءه، يمكن أن يتسبب - لو تحقق فرضا - في مشكلة التسوية، بل في مشكلة تغيير تضاريس العلاقات القائمة في العالم. ولا بأس بذلك إن كان

هناك منظور إيجابي. ولكن الواقع يقول إن العولمة بمعناها الواقعي تعني هيمنة ائتلاف الشركات الكبرى وأرباب المال والمركزية الأمريكية ليس على موارد البشر فقط، ولكن أيضا على وسائل الإعلام والإنتاج والبث الثقافي، أي على صناعة عقول البشر أيضا، ويمكن أن تقوم بحملة منظمة بهذا الاتجاه ذات طابع سياسي ثقافي اقتصادي وربما عسكري، بحيث يُلغى الآخر ويُخترق منطق التوازن الدولي الذي ساد خلال فترة طويلة من التاريخ. وهذا بالطبع يؤدي إلى عملية غسل دماغ شامل مدعومة بهيمنة على الموارد ومفاتيح الرزق والحركة والتعليم، وهكذا دواليك. إن هذه الاستقطابية الشاملة التي ترتكز إلى بنية تحتية اقتصادية سياسية عسكرية (وفضائية) منقطعة النظير، لن يصعب عليها إقامة بنية فوقية ذات كساء ثقافي أدبي فني سينمائي، ذي ألق وبهرج.

والقطب الأول المهيمن في العولمة - وهو الولايات المتحدة الأمريكية طبعا - مؤهل تأهيلا فائقا في هذا المجال، ليس فقط بسبب سيطرته الكاملة على صناعة الإعلام والوسائط والمعلومات (الإنفوميديا)، ومراكز البث المحلية والعالمية، والسينما والتدريس الجامعي وغير ذلك من مكونات الرأي العام. تساعده في ذلك حركة الهجرة وتسرُّب الأدمغة وقدرته في الوقت نفسه على استيعابها جميعا و (تشغيلها) في عجلة الحياة المادية والمعنوية في أمريكا وامتداداتها العالمية. وأحيانا يجري الحديث عن الترجمة واللغة الإنجليزية بوصفهما أداتين في مخططات العولمة. وهنا ينبغي ألا ينسى المرء أن هاتين الأداتين متوافرتان بقوة فائقة في أمريكا، بالإضافة إلى تنوع الأدمغة المهاجرة واحتفاظ كثير منها بشيء من الثقافة واللغة الأصلية. وهذا ظاهر في الهيئات التدريسية في الجامعات، وفي الدوريات والمنشورات الأمريكية التي تجتمع فيها أصوات من منابت مختلفة، ولكن ضمن سياق يستثمرها ويدفعها باستمرار إلى شكل من أشكال الوحدة من خلال التنوع المصغَّر جدا وغير النائئ. ويمكن أن نضرب مثالا هنا بأقسام اللغات في الجامعات الأمريكية المتطورة. إن بعض هذه الجامعات يقدم دراسات ويؤهل متخرجين في مروحة لغوية واسعة قد تصل إلى خمسين لغة وأحيانا أكثر. وفي كل قسم من أقسام هذه اللغات يوجد أمريكيون من أصول تناسب تلك اللغات أو تقترب من مناطقها، فالدراسات العربية مثلا يقوم بثلثي العبء فيها أساتذة من الأمريكيين المتحدرين من أصل عربي. وكذلك يحدث في العديد من برامج الأدب المقارن.

وهنا يطرح موضوع الخصوصية من ثلاث زوايا:

الأولى : ماذا يبقى من الخصوصية في عصر العولمة؟ وقد بدأت تظهر كتابات أمريكية وأوروبية كثيرة بهذا الشأن.

الثانية : ماذا سيكون معنى الخصوصية؟ أي هل تبقى خصوصية القومية أم العرق أم الثقافة الإقليمية، أم تتحول إلى أشكال أخرى من الخصوصيات التي قد تتمثل في

خصوصيات المهنة أو الهواية أو الولاء لأرباب الأعمال الكبرى، كما يحدث في اليابان مثلا؛ حيث تعمل الشركات الكبرى على تربية أبناء الموظفين والعمال وسائر المنتسبين في مدارسها، وترعى الأذكياء منهم وتمول تعليمهم العالي أو المهني الذي يخدم مصالحها، كما تعطي الأولوية لتوظيفهم جميعا، بحيث تصبح الشركة بمنزلة القبيلة أو البلد أو الوطن.

الثالثة: ما تأثير طغيان اللغة الإنجليزية في محو الخصوصية، لأن اللغات الوطنية هي عادة معقل الخصوصية ومستودعها النوعي، وهي التي تصل الماضي بالحاضر تراثا وتاريخا ومعرفة؟

وتضطرم المناقشات هنا وتتفاعل، ومن المبكر إطلاق الأحكام العامة، ولكن من الزاوية الخاصة للأدب المقارن، يتوقع المرء أن يقع الأدب المقارن في مشكلة، وأن يضطر إلى تغيير إستراتيجيات المقارنة، ولاسيما من ناحية التركيز على المختلف، والانطلاق منها إلى المؤتلف، كما كان يحدث في الحقبة (التقليدية). ويخيل للمرء أنه يمكن أن تنقلب المعادلة، ولاسيما من خلال التماهي الذي يتوقع أن يقوى بين الأدب العالمي والأدب المقارن، بحيث تصبح نقطة البدء في الأدب المقارن هي المؤتلف، أي العنصر المشترك في الإنتاج الثقافي والأدبي، ويصبح البحث عن المختلف عملية لاحقة لخدمة المؤتلف. وحينذاك يتلاحم التوأم، وقد تتغير وظائفه.

ويحسن بنا أن نأخذ مثالا واحدا من طراز من التفكير المتوجس بهذا الشأن من عقر دار القطب المهيمن. ها هو ج. هيلس ميلر، الذي سبق تقديم بعض آرائه، يلخص الوضع بالنسبة إلى الأدب المقارن في أمريكا:

«الطرائق والمناهج المستخدمة في الأدب المقارن (المعولم)، وكذلك في النظرية النقدية التي تكمن وراء تناول هذه النصوص، كلها ستبقى غالبا متمركزة أوروبيا أو أمريكيا شماليا. وعلى المدى الطويل يصبح الأدب المقارن الجديد في عصر العولمة معرضا لخطر أن يقع - على الرغم من حسن نوايا ممارسيه - في شرك الإمبريالية الثقافية للولايات المتحدة ومثلا آخر لها، ولاسيما من ناحية سيطرتها على عمليات العولمة من خلال جعل الإنجليزية لغة عالمية»[٢٤].

ومن الأفضل الا يُنظر إلى موقف ميلر على أنه موقف فردي، فهذا هو اتجاه المناقشات التي تدور عند بداية القرن الواحد والعشرين في الدوريات الأمريكية الراقية. ويحسن ربط هذا الموقف (العالمي) من العولمة بمقدمة سابقة حول اليسار الفكري في أمريكا.

ومقابل هذا الشاهد تظهر آراء، وليس مطالعات فكرية قوية، حول إمكان حدوث انفتاح ثقافي كامل في عصر العولمة، وبروز مناخ من التبادلات الثقافية والفنية، ويكون هذا طبعا لمصلحة استمرار الأدب المقارن بإستراتيجيته الحالية. وبهذا الصدد يكتب هنري جنكنز عن طغيان الموسيقى والألعاب الآسيوية والأفريقية في أمريكا بفضل بوادر جو العولمة، ويزعم أن

هذه الموسيقى بدأت تنافس الموسيقى الأمريكية في عقر دارها، وتساعد الإنترنت على اهتداء الشباب الأمريكيين إلى منابعها وإلى طلبها مباشرة، وأحيانا إلى تعلم مبادئ اللغات التي تنتمي إليها، ولاسيما اليابانية، من أجل الاتصال المباشر بمنابعها، أو الافتتان بترجمة بعض مقاطع المغامرات وألعاب الأولاد وألعاب الفضاء والأغاني. ويختم الكاتب مقاله بالرأي التالي المناقض لحكم ميلر السابق:

«بعض الناس يخشون من أن تؤدي العولمة إلى تدمير التنوع الثقافي، نتيجة قيام عالم تتحكم به الصادرات الأمريكية. ومع ذلك فإن المشهد الموسيقي للعالم الآن يوحي بوضع عكسي، إذ تدخل إلى أسواق أمريكا الثقافة الشعبية للعالم بمساعي الشبان الأمريكيين. ويطالب الجمهور بأشكال متجددة من التنوع فيقوم منتجو الموسيقى بمزج التقاليد الموسيقية المختلفة من أجل خلق أشكال جديدة تعبر عن تجربة واسعة لمناطق مختلفة. وقد يسميها البعض تمازجا عولميا، ولكنها تمثل في حقيقة الأمر ردّ العالم الثالث على ولت ديزني وكوكا كولا»[٢٥].

التداخل العالمي في الآداب القومية

يصعب حصر المسائل والقضايا التي ينتظر، بنتيجة تطورات عصر العولمة، أن تتطلب من المقارنين وغيرهم من دارسي الأدب ولاسيما النقاد حلولا أو معالجات أو مواقف. ولذلك كان علينا فيما تقدّم أن نقصر الاهتمام على المشكلات الرئيسية التي بدأت تعرض نفسها على الدارسين والمبدعين أيضا. على أنه لا يصح اختتام المناقشة الحالية دون الإشارة إلى ظاهرة المهاجرة من الجنوب إلى الشمال وتأثيراتها الأدبية. وهي ليست ظاهرة جديدة طبعا ولكن ينتظر، إذا صحّت ادعاءات منظري العولمة وفتحت أبواب الهجرة أمام الناس، أن يكون لها نتائج مهمة جدا على مستوى خصوصية الآداب القومية. ذلك أنه حتى الآن، وباستثناء نسبي، لا يدخل المهاجرون إلى التيار العام لأدب بلدان المهاجرة إلا بعد أن يكونوا قد تطبعوا من خلال الجيل الثاني أو الثالث، ونادرا ما تكون تجربة الهجرة نفسها وموروثات الأدب الأصلي للمهاجر قوية التأثير في الأدب المكتوب بلغة المهاجرة. إلا أنه في أواخر القرن، ومع ازدياد موجات المهاجرة إلى أوروبا الغربية وأمريكا الشمالية، بدأت تظهر أعمال أدبية بلغة هذه البلدان، تعالج الجوانب الإنسانية المختلفة لعملية المهاجرة، وتحمل معها عناصر كثيرة من تراثها الأدبي الأصلي وخواص التفكير والكتابة في بلد المنشأ. ونظرا إلى نجاح بعض هذه الأعمال، ليس على مستوى الجاليات المهاجرة فحسب، ولكن أيضا على مستوى الآداب القومية لبلدان المهاجَرة، فإنه من المنتظر مع تطورات العولمة أن ينتعش الإنتاج الأدبي الذي يعالج مثل هذه التجارب. ومما يشجع مثل هذه التوقعات أن الأوساط الأدبية (الليبرالية واليسارية بوجه خاص) تحتضن مثل هذا الإنتاج وترحب به، ويفترض في عصر إزالة الحواجز (المفترض) أن يلقى ترحيبا واسعا، وأن يدخل

في تركيبة الآداب القومية المستقبلية. والحقيقة أن هذه الممارسة متاحة بشكل طبيعي في بلدان الهجرة المنظمة، ولاسيما في أمريكا الشمالية، وإلى حد كبير في بريطانيا وفرنسا، ولكن المشكلة أن أغلب المهاجرين يظلون بعيدين عن الأجواء الثقافية والأدبية في المراحل الأولى، ولذلك لا يبدو صوتهم قويا إلا في حالات استثنائية. ويبدو أن دول الشمال الأوروبي بدأت ترحب بمثل هذه التجارب. ويمكن أن نقدم هنا مثالا من الدانمارك حيث تشير الكاتبة المستعربة مارلوس ويليامسن، في مقال جديد لها، إلى تزايد عدد الكتاب الوافدين من المنطقة العربية الذين يسهمون في الإنتاج الثقافي والأدبي والفني في الدانمارك، ومعظمهم من المغاربة البربر. ويدل عنوان المقال على ترحيب واضح بهذه الظاهرة:

«مؤلفون من العالم العربي: إنعاش للمجتمع متعدد الثقافات»[٣]. وفيه تذكر ثلاثة من هؤلاء بوجه خاص، وهما الروائيان عبد القادر بن علي وحافظ بوعزة، والقاص مصطفى ستيتو. وتشير الكاتبة إلى أن الأخير يحتج عادة على الإشارة إليه في كتابات النقاد بوصفه مهاجرا من أصل مغربي. وتقفز من ذلك إلى دعوة قوية لدمج المهاجرين في الحياة العامة، واعتبار أدبهم جزءا من أدب الدانمارك، ومعبّرا عن توجهات الجيل الجديد. وتشير إلى أنهم أصبحوا موضع اعتزاز عند وزير الثقافة، ريك فان دير بلوغ، الذي يدعو باستمرار إلى مزيد من الإسهام الثقافي من الشباب والمهاجرين الملونين، على أمل أن يمدوا الثقافة الدانماركية بدماء جديدة وتجارب غنية. وتؤكد الكاتبة أن خروج هؤلاء المهاجرين من مجتمع المهاجرة إلى فضاء المجتمع المحلي والأدب الوطني ظاهرة إيجابية تلقى قبولا، على الرغم من أن معظم كتابات هؤلاء مستمدة من تجارب مُرّة، ولاسيما من معاناة الجيل الأول «الذي كان ينام في حظيرة الخنازير».

ومن الواضح أن الآداب القومية المضيفة أخذت تتقبل بشيء من الحماسة إسهامات المهاجرين التي تشكل اليوم جزءا لا يتجزأ من الآداب القومية. وقد تصدى الأدب المقارن في السابق لهذه الظاهرة، لاسيما في فرنسا، حيث دارت نقاشات كثيرة حول هوية الأدب المكتوب بالفرنسية من إنتاج عدد كبير من الأدباء المهاجرين أو أبناء المستعمرات، ولاسيما بعد أن تجاوز الحاجز اللغوي، (أي هل أدبهم يعتبر جزءا من الأدب القومي الفرنسي؟)، وكانت أغلب الآراء باتجاه معالجة كل حالة على حدة، حسب خواص الإنتاج المعني. لكن يبدو أن المسألة اليوم مبتوت بها من ناحية اندماج كتابات المهاجرين بالآداب القومية حين يكتبون إنتاجهم بلغتها.

وحتى تتضح المسألة تماما يمكن أن نتذكر التجربة المختلفة التي تسمى في الأدب العربي «أدب المهجر»، وهي تجربة الجيل الأول من المهاجرين العرب إلى الأمريكتين منذ أوائل القرن العشرين. فقد كتبوا أعمالهم الأدبية، ومعظمها شعرية، باللغة العربية، وبدت تجربة الهجرة

فيها مقصورة على الشعور بالغربة والحنين إلى الوطن، وتركت هذه التجربة في الأدب العربي تأثيرا تجديديا قويا، على حين أن أثرها في آداب بلدان المهاجرة كان محدودا باستثناءات قليلة، أبرزها تأثير جبران خليل جبران في الأدب الأمريكي، لاسيما ما كتبه باللغة الإنجليزية؛ وهنا كان حاجز اللغة عقبة في وجه تفاعل الآداب المضيفة مع مثل هذه التجربة الفنية.

وعلى أي حال، إذا أضيفت مسألة تأثيرات الهجرة إلى ظاهرة انفتاح الآداب القومية في العالم لمختلف التأثيرات، يتبين أن الآداب القومية في القرن الواحد والعشرين ستكون مهجنة جدا وفوق قومية supranational على نطاق واسع. وكثير منها سيكون محليّ اللسان، عالمي المحتوى والتركيبة. وهنا تتداخل الآداب القومية مع فكرة العالمية. وقد نحتاج في المستقبل إلى إعادة تعريف ظاهرة العالمية في الأدب من خلال تطورات العولمة. كما أن مفهوم «تجاوز الحدود» اللغوية والقومية والثقافية في الأدب المقارن قد يحتاج بدوره إلى إعادة نظر ليدخل عمقا في طبقات تشكل الآداب القومية، كما ذكرنا آنفا.

والجدير بالذكر أن تطورات إعادة النظر في كل من الأدب المقارن والأدب العالمي تتلاحق يوميا مع التمكن المتزايد لموجة العولمة من ناصية القرن الواحد والعشرين، لأنهما بالطبع أكثر الأنظمة الأدبية اتصالا والتصاقا بالتطورات الثقافية المرتقبة.

ويبدو في الأفق القريب أن هذين النظامين غير معرضين للتراجع والانكماش، بل ربما سيكون لهما دور أقوى وأوسع انتشارا، إذا تمت إعادة ترسيم حدودهما المعرفية من خلال توسيع منطقة تداخلهما، والاتجاه بهما إلى التوحد أو الاندماج في نظام معرفي متجاوب مع رياح التغيّر، ومتطلع إلى تقديم فهم أفضل وأوسع وأعمق للظاهرة الأدبية في سعيها الحثيث إلى الحفاظ على مكانتها وإشعاعها ضمن زوبعات الاتصال والتكنولوجيا والحاسوبية، وإعصار العولمة الذي لا يرحم.

هوامش البحث

1 ليس من الواضح وجود أساس لغوي لكلمة «عولمة» ومشتقاتها، وإلى حد علمنا تأخرت الجهات المختصة في معالجة هذا الأمر.

2 سيأتي تفصيل ذلك فيما بعد.

3 أصبحت هذه المنظمات منبرا دوليا لمحاكمة أعداء أمريكا والغرب.

4 سيأتي تفصيل ذلك فيما بعد.

5 Kofi Annan. "Development without Borders: Globalization in the 21st Century". Harvard Internationl Review, Cambridge, Summer 2001, Vol. 23-2: 84-86 .

6 ومن أجل التوازن تحسن مراجعة الكتاب التالي الذي يمثل وجهة نظر سلبية جدا من العولمة بأسلوب تحليلي رفيع.

-Zygmunt Bauman. Globalization: The Human Consequences. Cambridge: Polity Press, 1998.

وانظر عرضا لهذا الكتاب بقلم:

- الدكتورة شفيقة بستكي: «العولمة: الآثار البشرية»، زايجمونت باومن. عالم الفكر، م٢٨، ع٣، يناير - مارس ٢٠٠٠: ٢٥٣-٢٦٩.

ومن أجل التوسع باللغة العربية انظر عددا خاصا عن العولمة في عالم الفكر، ٢٨-٢، أكتوبر - ديسمبر ١٩٩٩.

7 فان تيجم: الأدب المقارن، ترجمة سامي الدروبي، القاهرة، دار الفكر، ١٩٤٨: ٢٤.

8 Claudio Guillén. The Challenge of Comparative Literature, translated by Cola Franzen, Harvard University Press, 1993: 37 .

9 السابق، ومراجع أخرى كثيرة.

10 السابق: ٣٩.

11 السابق :٣٩، وبالطبع عند العرب الكثير منها في شعر الحكمة، ولاسيما عند أبي العلاء المعري الذي سبقت الإشارة إليه آنفا.

12 السابق: ٤١.

13 السابق: ٤١.

14 محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، القاهرة، ط٢، ١٩٧٧: الفصل الأول، ص. ١٠٧، وفي حاشية متعلقة بهذا الرأي في الصفحة نفسها يذكر أن جوزيف تكست سابق جوته في هذا الرأي، ومع الأسف يحيل إلى هامش ص ٧٧ من الكتاب، ولكن طبعات كتاب هلال غير متطابقة.

15 انظر في ذلك مقالة مهمة (مترجمة) للألماني هنريك بيروس (من جامعة ميونيخ):

Hendrik Birus. "Main Features of Goeth's Concept of World Literature" in comparative Literature Now/ La littérature comparée a l'heure actuelle. Texte reunis par S. Totösy de Zepetnek, M.V. Dimic, et Iréne Swenky, eds., Honoré Champion, 1999: 31-41.

16 السابق: ٣٨.

17 John Pizer. "Goeth's World Literature Paradigm and Contemporary Cultural Globalization". Comparative Literature, Eugene, Summer 2000, Vol. 52-1: 214-226 .

18 السابق: ٢١٤، وقد سبق عرض آراء جيان في أول هذه المحطة.

19 عذرا لاستعمال كلمة «المحطة»، إذ لم أجد حتى الآن كلمة مقابل كلمة section بالإنجليزية، والمشكلة أن كلمة «قسم» لا تتناسب، لأن القسم في مصطلحاتنا التأليفية أوسع من الفصل، وفي مصطلحنا الجامعي هو department.

20 وقد بُني البحث الحالي على أساس هذه الفكرة، وكذلك دراسات المؤلف المختلفة في هذا المضمار.

21 فان تيجم، الأدب المقارن : ١٥٢، والفصل الثالث والأخير.

22 انظر معالجة مركزة للفروق بين هذه المصطلحات في:
حسام الخطيب: آفاق الأدب المقارن عربيا وعالميا، دمشق - بيروت، دار الفكر المعاصر، ط٢ (موسعة) ١٩٩٢ : ٢٧-٢٩ .

23 كلود بيشوا و أندريه روسو: الأدب المقارن، ترجمة د. أحمد عبد العزيز، القاهرة، مكتبة الأنجلو مصرية، ١٩٩٨: ٢٢٧-٢٢٩ .

24 انظر عرضا شاملا لهذه المقالة وترجمة للجزء المتعلق بالمصطلحات في:
الخطيب: آفاق الأدب المقارن: ٥٧ - ٦٤.
المرجع الأصلي:
Henry Remak. "Comparative Literature: Its Definition and Functions", in: Comparative Literature: Method and Perspective, edited by Newton B. Stalknecht and Horst Frenz, U.S.A. Arcturus Books, 1973 .

25 انظر تفصيلات المناقشة في الخطيب : آفاق ...: ٥٧-٦٤، ولا سيما ٦٤.

26 يعتبر صالح الطعمة ثقة في مجال متابعة ما ينشر بالإنجليزية من نصوص عربية، وله إسهامات ممتازة في إعداد قوائم البيليوغرافيا المتصلة بهذا الشأن، مصحوبة طبعا بالدراسة والتحليل، ومن كتبه في هذا الموضوع:
- صالح جواد الطعمة: في العلاقات الأدبية بين العرب والغرب، دراسة وببليوغرافيا، دمشق، دار كوثا، ١٩٨٨ .

27 كما يتضح مثلا في مداولات الرابطة الدولية للأدب المقارن والرابطة الأمريكية خلال مؤتمرات نهاية القرن.

28 J. Hilles Miller. "World Literature in the Age of telecommunication". World Literature Today, Normani, Summer 2000, Vol. 74, Issue 3: 559-561 .

29 هذا في بلدان تحترم الترجمة، فكيف في ترجماتنا العربية بعدم دقتها وتدهور لغة معظمها؟!

30 نهاية المقال السابق : ٥٦١ .

31 كل ما تقدم حول اختراق الحواجز هو أشبه بإيماءات سبق التطرق إليها بشكل أو بآخر في الدراسات العربية، ربما باستثناء الحاجز الأخير الذي وصلت أصداؤه إلى الأدب العربي من خلال مبادرات محدودة جدا من جملتها الكتاب التالي:
حسام الخطيب: الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرع Hypertext، الدوحة - دمشق، المكتب العربي لتنسيق الترجمة، ١٩٩٦ .

32 يظن بعض المأخوذين بالرياح الهوج أن دراسة المؤثرات ألغيت من الأدب المقارن ويكادون يصمون كل من يقترب منها، والحق أنها لم تلغ ولكن جرى الانطلاق منها إلى آفاق أوسع ولم تعد شرطا لازبا، ولكنها بقيت أساسا مكينا من أسس التفكير المقارني، وأحيانا حلت محلها مفردات أخفّ وقعا، مثل المثاقفة acculturation.

33 عبد الخالق عبد الله: «العولمة: جذورها وفروعها وكيفية التعامل معها»، عالم الفكر، ٢٨/٢، أكتوبر- ديسمبر ١٩٩٩: ٧٤.

والمشكلة أن الكاتب هنا ينسى وجود عالمية ثقافية عريقة، ويستعمل كلمة «عولمة» كما لو أنها مطابقة لفكرة العالمية.

وانظر المقالات الأخرى في هذا العدد نفسه الخاص بالعولمة.

34 Miller. Opcit: 560 .

35 Henry Jenkins. "Culture Goes Global", Technology Review, Cambridge, 6/104, 2001: 92.

36 Marlous Williamsen. "Authors from the Arab World: A Relief to the Multicultural Society", Alif, No. 20, 2000: 68-84.

عالم الفكر
العدد 1 المجلد 34 يوليو - سبتمبر 2005

نداء حول ضرورة تأصيل علم الاجتماع العربي في طلب فكر مرجعيته الثقافية

د. محمود الذوادي(*)

أولا: مشروعية توطين علم الاجتماع العربي

نعني بعبارة «توطين علم الاجتماع العربي» إمكان تأسيس فكر سوسيولوجي منبثق، من ناحية، من واقع المجتمعات العربية، ومن الرؤية المعرفية (الإبستمولوجيا) للثقافة الإسلامية العربية[1]، من ناحية أخرى. أي أن تكون فرضيات ومناهج ونظريات هذا الفكر السوسيولوجي العربي حصيلة لتعامل عالم الاجتماع العربي مع معطيات النسيج المجتمعي، والحياة الاجتماعية في مجتمعات الوطن العربي، ومرآة عاكسة في الوقت نفسه لصلب الرؤية المعرفية للثقافة الإسلامية العربية.

وفي واقع الأمر، ليس هناك حاجة للدفاع عن إمكان تحقيق مشروع توطين علم الاجتماع العربي. فالمجتمعات العربية، كبقية المجتمعات البشرية، حبلى بالمعطيات والظواهر الاجتماعية التي تنتظر اهتمام الباحث الاجتماعي وعالم الاجتماع للغوص في دراستها، وتحليلها لتأسيس فكر سوسيولوجي عربي يتصف بالروح العلمية والموضوعية والمصداقية المعرفية. وبعبارة أخرى، إن مادة البحث السوسيولوجي متوافرة بغزارة في المجتمعات العربية

(*) قسم علم الاجتماع - الجامعة التونسية - تونس.

من الخليج إلى المحيط. ويمكن القول إن المجتمعات العربية تشكو من تخلف كبير في الدراسات السوسيولوجية، خاصة حول العديد من الملامح والقضايا والظواهر الاجتماعية التي توجد بها، والتي يتأهل للغوص في بعضها وتحليلها عالم الاجتماع العربي أكثر من غيره.

إن ابن خلدون، العالم العربي المسلم، مثال متميز على مقدرة الباحث العربي على دراسة المجتمعات العربية الإسلامية باستقلالية منهجية وفكرية استقاها إبستمولوجيًا وميدانيا من محيطه العربي الإسلامي، بحيث مكنته من فهم هذه المجتمعات فهما جديدا، والوصول إلى إنشاء رؤى ومفاهيم ونظريات مبتكرة حول هذه المجتمعات، أهلته فعلا يومئذ لتأسيس علم جديد، هو علم العمران البشري، ليس في المنطقة العربية فحسب، بل في العالم بأسره. إن ابتكار صاحب المقدمة لعلم جديد انطلاقا من معطيات المجتمعات العربية الإسلامية التي عايشها، أو عرف عنها، واعتمادا على فكره المشبع بالرؤية المعرفية الإسلامية دليل قوي، من جهة، على واقعية الدعوة إلى توطين علم الاجتماع العربي اليوم في المحيط العربي الإسلامي، وعلى شرعية رفض علماء الاجتماع العرب اليوم للتبعية العمياء للكثير من الرؤى المعرفية، والنظريات والمفاهيم... للفكر السوسيولوجي الغربي المعاصر في تحليل المجتمعات العربية الإسلامية، من جهة ثانية [٢].

نهدف في هذه الدراسة إلى طرح فكرة توطين الأسس المعرفية للفكر السوسيولوجي العربي. فالعلوم، مهما كانت طبيعتها، تستند جميعا على أرضية إبستمولوجية، أي على رؤية معرفية للكون وللظواهر التي تنكب على فهمها ودراستها [٣].

ونحن نرى أن للفكر السوسيولوجي العربي الحق في إرساء نفسه على رؤية معرفية مستقاة من الثقافة الرئيسية لمجتمعات الوطن العربي، وهي بلا شك الثقافة الإسلامية العربية. ومن ثم فتوطين أسس علم الاجتماع العربي إبستمولوجيًا يعني تجذيره في الرؤية المعرفية للثقافة الإسلامية العربية بالنسبة إلى الظواهر التي يهتم بدراستها في المجتمعات العربية. ومما لا ريب فيه أن في ذلك جانبا تأصيليا مهما للمعرفة السوسيولوجية بالوطن العربي، لا يقل أهمية عن عروبة وإسلامية القضايا والظواهر التي ينبغي أن تكون لها الأولوية في دراسات علماء الاجتماع العرب. فبالجمع بين الرؤية الإبستمولوجية الإسلامية العربية والمواضيع المدروسة من تربة المجتمعات العربية الإسلامية تتحسن كثيرا استقلالية علم الاجتماع العربي على المستوى الفكري. وهذا أمر جد مهم بالنسبة إلى كسب رهان مصداقية بناء صروح العلوم والمعارف البشرية. ومما يزيد في قوة مناداتنا بتوطين علم الاجتماع العربي في صلب الرؤية المعرفية للثقافة الإسلامية العربية، هو أن علم الاجتماع الغربي، المهيمن بإبستمولوجياته ونظرياته ومناهجه على بقية أنواع علم الاجتماع في القارات الخمس، بما فيها علم الاجتماع العربي، يطرح قضية إبستمولوجيا الفكر السوسيولوجي الغربي، كأحد العوامل الرئيسية المتسببة في الأزمة المتواصلة التي يعيشها علم الاجتماع الغربي [٤].

ثانيا: حاجة علم الاجتماع إلى إبستمولوجيا جديدة

ففي خطابه أمام علماء الاجتماع من القارات الخمس في المؤتمر الرابع عشر للجمعية العالمية لعلم الاجتماع المنعقد في مدينة مونتريال في كندا في صيف عام ١٩٩٨، تحدث رئيس هذه الجمعية إيمانويل والرشتاين Emmanuel Wallerstein عن عدة تحديات تواجه علم الاجتماع في القرن الواحد والعشرين. فيرى أن توحيد الرؤية المعرفية (الإبستمولوجيا)، لما يسمى بالثقافتين The Two Cultures: ثقافة العلوم الصحيحة وثقافة العلوم الاجتماعية والإنسانية، هو مطلب ملح وذو مشروعية كبيرة مع مطلع هذا القرن. «... لقد تعودنا (نحن علماء الاجتماع)، على الاعتقاد في رؤية نيوتن الميكانيكية للأشياء كنموذج إبستمولوجي ينبغي علينا تقليده. ولكن علينا أن ندرك الآن أن رؤية نيوتن المعرفية هذه تواجه تحديا كبيرا داخل ميدان العلوم الصحيحة نفسها، التي انبثقت منها تلك الرؤية المعرفية. ويتمثل ما هو أهم من ذلك في أن الصياغة الجديدة لرؤية نيوتن تقلب تماما العلاقة بين العلوم الاجتماعية والعلوم الصحيحة... يرى عالم الفيزياء الشهير إليا بريجوجين Ilya Prigogine أن معظم أنساق الطبيعة Nature Systems تحتوي على عمليات Processes حتمية وأخرى احتمالية. ويضيف هذا العالم: نستطيع الآن أن نقلب منظور نيوتن فنقول إنه يمكن فهم ابتكار وإبداع الإنسان على أنه تضخيم لقوانين الطبيعة الموجودة فعلا في علمي الفيزياء والكيمياء، فـ برجوجين وحد العلوم الاجتماعية والعلوم الطبيعية، بحيث أصبح من الممكن النظر إلى الأنشطة المادية للطبيعة كعمليات ابتكار وإبداع، ومن ثم فهو يدعو إلى تبني ما يسميه بالواقعية realism بدل العودة إلى منطق الحتمية الضيقة. وتتمثل هذه الواقعية، في نظر ماكس فيبر، في النظر إلى الظواهر الاجتماعية على أنها حصيلة لعوامل متعددة»[٥].

ثالثا: مساءلة سوسيولوجيا الرواد الغربيين المؤسسين

تعرض والرشتاين في خطابه أمام هذا الجمع الغفير من علماء الاجتماع من القارات الخمس إلى ما سماه بثقافة علم الاجتماع The Culture of Sociology، حيث ركز على تراث الفكر السوسيولوجي الغربي المؤسس لعلم الاجتماع في الشرق والغرب اليوم. فاختار ثلاثة مفكرين رواد في علم الاجتماع، يمكن اعتبارهم المؤسسين للفكر السوسيولوجي الغربي الكلاسيكي، ومن ثم واضعي المعالم الرئيسية لما أطلق عليه والرشتاين ثقافة علم الاجتماع. فإميل دوركايم وكارل ماركس وماكس فيبر هم في نظر والرشتاين، الرواد الثلاثة الذين يمثل فكرهم ومؤلفاتهم المرجع الأول لثقافة علم الاجتماع المعاصر. ويتجلى ذلك في مساهمة كل منهم بطريقته الخاصة في إرساء ملاحظات سوسيولوجية حول الواقع الاجتماعي. يرى

والرشتاين أنه يمكن تلخيص الفكر السوسيولوجي لكل منهم في ملاحظة رئيسية حول المجتمع ومكوناته:

١- يقول دوركايم: «إن لوجود المجموعات البشرية في المجتمع بنى منطقية تفسر ذلك الوجود»[٦].

٢- أما سوسيولوجيا ماركس فهي تتلخص في الملاحظة التالية: «تحتوي كل المجموعات البشرية على مجموعات صغيرة فرعية غير متساوية في ما بينها بالمجتمع، ومن ثم فهي متصارعة بعضها مع بعض»[٧].

٣- تشير مقولة سوسيولوجيا فيبر إلى هذه الملاحظة الرئيسية حول ركائز السلطة في المجتمع: «عندما تنجح المجموعات/ الدول في احتواء الصراعات، فإن ذلك يعود إلى حد كبير إلى أن المجموعات الفرعية ذات المواقع الاجتماعية السفلى تعطي الشرعية لسلطة المجموعة الحاكمة، الأمر الذي يسمح لها بالبقاء، والتمتع بالنفع الطويل المدى»[٨].

يناقش والرشتاين أمام علماء الاجتماع صلب هذه الملاحظات الثلاث لإلقاء الضوء في عجالة على رواد الفكر السوسيولوجي الكلاسيكي الغربي، فيبدي الكثير من التحفظات والانتقادات لمؤسسي هذا الفكر السوسيولوجي. فيقول: «حاولت أن أبين الطريقة التي تفرعت منها مقولات المفكرين المؤسسين الثلاثة: دور كايم وماركس وفيبر، وأدعي أنه بسبب ذلك نردد - بشيء من القدسية - أن هؤلاء المفكرين الثلاثة يمثلون علم الاجتماع الكلاسيكي Classical Sociology . أكرر مرة أخرى أن هذه المجموعة من الملاحظات السوسيولوجية ليست بالشاملة، وهي بالتأكيد ليست بالكافية في تصورها للواقع الاجتماعي، فهي تمثل نقطة بداية استوعبها معظمنا ونستعملها عموما كمسلمات غير قابلة للمساءلة والنقاش. وهذا ما سميته بثقافة علم الاجتماع. وهذا في نظري هو جوهر تراث فكرنا السوسيولوجي، وأكرر من جديد، إنه تراث حديث التكوين، وإذا كان قويا فهو أيضا هش»[٩].

إن الإشارات الصريحة السابقة لأحد أكبر المفكرين الاجتماعيين الغربيين في الوقت الراهن تؤكد أن علم الاجتماع الغربي المعاصر ليس بخير، لا على المستوى الإبستمولوجي، ولا على مستوى فكر الرواد الأوائل الذي يستند عليه بقوة علم الاجتماع الغربي اليوم. ومن ثم قاد والرشتاين حركة التصحيح والتجديد على ذينك المستويين، فأشرف على ندوة شارك فيها عشرة علماء بارزين من العلوم الطبيعية والاجتماعية والإنسانية، وانتهت بإصدار تقرير عن وضع هذه العلوم وإمكان التوحيد بينها على المستوى الإبستمولوجي على الخصوص[١٠]. أما على مستوى تجديد فكر العلوم الاجتماعية بالنسبة إلى القرن الواحد والعشرين، فقد نشر والرشتاين كتابه «نهاية العالم كما نعرفه»، والمشار إليه سابقا[١١]، والذي يدعو فيه بإلحاح، من جهة، الباحثين والمفكرين الاجتماعيين إلى إنهاء حالة الجفاء بين الثقافتين: أي تبني إبستمولوجيا توحد بين

العلوم جميعا. ومن جهة ثانية، يناشدهم ألا يبقوا سجناء الفكر السوسيولوجي الكلاسيكي لكي لا يعجزوا عن تغيير خريطة مشروعهم الفكري، وذلك حتى يتأهل هذا الأخير بحق للتعامل بكفاءة وحيوية مع متطلبات ومعطيات عصر القرن الواحد والعشرين.

رابعا: الدعوة إلى تأصيل إبستمولوجيا الفكر السوسيولوجي العربي

يتضح من الملخص الشديد الإيجاز حول أزمة علم الاجتماع الغربي والعلوم الاجتماعية بصفة عامة أن هناك حاجة ماسة لكي لا يقف علماء الاجتماع العرب اليوم متفرجين على ذلك المشهد للفكر السوسيولوجي الغربي، من دون أن يستفيدوا من عبر ذلك، فيصلحوا الشأن السوسيولوجي في المجتمعات العربية والإسلامية في المقام الأول، كما فعل ابن خلدون منذ قرون في مقدمته الشهيرة. ونريد أن نركز في هذا الجزء من البحث على مدى مشروعية تأصيل مسار علم الاجتماع العربي المعاصر على المستوى الإبستمولوجي لهذا الفكر الاجتماعي، أي ربط هذا الأخير بالأصول الإبستمولوجية للثقافة الإسلامية العربية، وذلك لسببين رئيسيين:

١- إن دعوة والرشتاين لعلماء الاجتماع في مؤتمرهم العالمي في مدينة مونتريال في صيف ١٩٩٨، تؤكد بوضوح مدى أهمية التوحيد الإبستمولوجي لكل العلوم الطبيعية والاجتماعية والإنسانية، كشرط أساسي لإرساء معرفة علمية ذات مصداقية. وجاء الإلحاح على وحدة الإبستمولوجيا لأن علماء العلوم الطبيعية والرياضيات اكتشفوا في دراساتهم في الفترة الأخيرة أن العديد من الظواهر التي يدرسها علم الفيزياء، مثلا، لا تتبع قوانين الحتمية المتشددة التي تتصف بها ميكانيكا نيوتن. يطلق على هذه الدراسات اسم الدراسات المعقدة Complexity Studies التي قادها عالم الكيمياء بريجوجين Prigogine الحاصل على جائزة نوبل بسبب بحثه في ما يسمى بالبنيات المشتتة dissipalive structures . أي تلك البنيات التي ليس لها تأثير يتمتع بقوة الحتمية الكاملة كما هو الأمر في فيزياء نيوتن الميكانيكية. يتمنى بريجوجين أن يتخلى علم الفيزياء عن منطق الحتمية في دراساته، إذ يوجد في معظم الأنساق Systems في عالم الطبيعة نوعان من العمليات Processes: ١- عمليات حتمية و٢- عمليات احتمالية. يرى والرشتاين أن ذكر هذه الاكتشافات في صلب العلوم الطبيعية ذو أهمية بالنسبة إلى علماء الاجتماع في الشرق والغرب: (أ) إن علم الميكانيكا لنيوتن يمثل النموذج الإبستمولوجي الذي كان ينبغي على علماء الاجتماع الاقتداء به. (ب) إن الاكتشافات الجديدة في نواميس ظواهر عالم الطبيعة نفسه تقلب العلاقة بين العلوم الاجتماعية والعلوم الطبيعية. فحسب بريجوجين «يمكن لنا فهم ظاهرتي الإبداع والابتكار عند الإنسان على أنهما تضخيم لقوانين الطبيعة الموجودة فعلا في علمي الفيزياء والكيمياء»[١٢]، وفي ذلك، إشارة واضحة بالطبع إلى مشروعية التوحيد الإبستمولوجي بين العلوم الاجتماعية والعلوم الطبيعية.

إن تزايد المناداة في الغرب المتقدم بوحدة العلوم وأرضيتها الإبستمولوجية التوحيدية يجد ترحيبا كبيرا في الثقافة الإسلامية العربية، ثقافة الأغلبية الساحقة لسكان الوطن العربي من الخليج إلى المحيط. ومن ثم فمشروعية توطين علم الاجتماع العربي في تربة هذه الثقافة تستمد قوتها من ركيزتين يصعب القدح في شرعيتهما. فمما لا شك فيه أن الثقافة الإسلامية العربية سباقة - على المستويين الفكري والتطبيقي- إلى تبني الرؤية الإبستمولوجية التوحيدية للمعارف والعلوم.

فالقرآن، كتاب الثقافة الإسلامية العربية الأول، تنادي آياته المتعددة بوحدانية الخالق ومن ثم بوحدة ظواهر الكون رغم تنوعها ﴿وجعلنا من الماء كل شيء حي﴾ (١٣). وفي ذلك أبلغ تعبير على أن مبدأ الإبستمولوجيا الموحدة في العلوم والمعارف البشرية هو من المسلمات الأولى للرؤية القرآنية. فترابط عناصر الكون الحية والجامدة ووحدتها أمر تركز عليه وتردده آيات القرآن في السور الطويلة والسور القصيرة على حد سواء. ومن منظور الإبستمولوجيا القرآنية، تأتي قوة ذلك الترابط والوحدة بين كل ما يوجد في الكون من أن خالق كل ذلك هو إله واحد لا شريك له. ﴿قل هو الله أحد﴾ (١٤) ﴿قل لو كان فيهما آلهة إلا الله لفسدتا﴾ (١٥).

٢- ومما لا ريب فيه أن دعوة والرشتاين لعلماء الاجتماع، وازدياد دعوات أخرى من طرف العديد من العلماء في الغرب إلى توحيد إبستمولوجيا علوم الطبيعة والعلوم الاجتماعية والإنسانية (١٦)، ينبغي أن تلقى ترحيبا أكبر واستعدادا أقوى لتبنيها عند علماء الاجتماع العرب وبقية علماء التخصصات الأخرى في الوطن العربي، الذي تهيمن فيه الثقافة الإسلامية العربية، التي تنادي بصوت عال بوحدة إبستمولوجيا العلوم والمعارف جميعا. إذ العودة إلى تلك الإبستمولوجيا بالنسبة إلى منظور الثقافة الإسلامية العربية هي عودة إلى الأصل. وكما يقول المثل العربي: «الرجوع للأصل فضيلة».

إن والرشتاين وزملاءه المتحمسين لفكرة توحيد إبستمولوجيا ما أطلق عليه «الثقافتين» على وعي بالعراقيل الكبيرة التي تقف أمام إنجاز مشروع توحيد إبستمولوجيا «الثقافتين» من جديد. فمن ناحية، قامت المؤسسات الأكاديمية في الغرب منذ أكثر من قرن ونصف القرن بإرساء بنى التخصصات التي أحدثت قطيعة بين العلوم الطبيعية والعلوم الاجتماعية والإنسانية. ومن ناحية ثانية، فقد أدت تلك البنى الأكاديمية إلى خلق عقلية عدم تواصل وجفاء وقطيعة بين الباحثين والعلماء المنتسبين إلى إحدى «الثقافتين» (١٧). ومن ثم، فتحقيق التصالح والتقارب بين الفريقين ليس بالأمر الهين، حتى إن تضافرت على ذلك عوامل إيجابية عديدة. فخلق ذهنية جديدة تؤمن بمبدأ توحيد إبستمولوجيا «الثقافتين»، وإرساء بنى أكاديمية جديدة تسمح بتعاون وتواصل مستمرين بين علوم «الثقافتين»، لا يمكن الحلم بتحقيق ذلك بين عشية وضحاها، حتى إن حسنت النوايا وتوافرت الإمكانات المادية والاجتماعية.

إن الوضع البنيوي للمؤسسات الجامعية في الوطن العربي لا يختلف كثيرا عما هو الأمر في المؤسسات الجامعية الغربية. أي أن جامعاتنا في الوطن العربي تتكون من كليات العلوم وكليات العلوم الاجتماعية والإنسانية. وتوجد داخل الكليات نفسها تخصصات متعددة في أقسام مختلفة يندر التواصل بينها، كما هو الشأن، مثلا، بين علم الاجتماع وعلم النفس أو علم البيولوجيا وعلم الأنثروبولوجيا. أي أن نمط تواصل الأساتذة والباحثين (كأفراد) في تلك التخصصات، من جهة، وتواصل أقسام التخصصات (كبنيات جامعية) يشبهان، من جهة أخرى، الوضع في العديد من الجامعات الغربية، بل هو ربما أكثر سوءا.

وعلى رغم ذلك، فإن قناعة الثقافة الإسلامية العربية بمدى أهمية توحيد إبستمولوجيا علوم «الثقافتين»، تجعل معظم العلماء والباحثين في المجتمعات العربية الإسلامية أكثر استعدادا نفسيا للترحيب بالرؤية المعرفية الجديدة في الغرب، والمنادى بها أكثر فأكثر من طرف عدد متزايد من العلماء والمفكرين والباحثين البارزين في جامعات المجتمعات الغربية المتقدمة. فيصبح للعالم/ الباحث/ المفكر ذي الثقافة الإسلامية/ العربية في الوطن العربي دافعان يحثانه على التحمس لفكرة توحيد إبستمولوجيا «الثقافتين». فمن ناحية، تدعوه الرؤية الإسلامية العربية بقوة إلى أن أصل الأشياء (جامدها وحيها) واحد. وأن مسألة خلق الجفاء والقطيعة بين علوم «الثقافتين» هي ظاهرة غربية حديثة لها ظروفها وملابساتها التاريخية والاجتماعية الخاصة بها. ومن ناحية أخرى، فتزايد الدعوة إلى وحدة العلوم وإبستمولوجيتها بين شخصيات فكرية وعلمية رائدة في الغرب، وأثر ذلك في إرساء فهم أفضل وتفسير أحسن للظواهر المدروسة في دنيا العلوم جميعا، لا يمكن إلا أن يعزز قناعة أهل الفكر والعلم في المجتمعات ذات الثقافة الإسلامية العربية بمشروعية الحاجة الملحة إلى تجاوز الأطر الفكرية paradigms التي أدت إلى حال الجفوة بين علوم «الثقافتين» وإبدال بها الأطر الفكرية الجديدة الداعية اليوم إلى وحدة العلوم التي نادت بها الثقافة الإسلامية العربية منذ فجر الإسلام.

إن دعوة والرشتاين وعدد متزايد من الباحثين والعلماء في الغرب اليوم إلى توحيد العلوم جميعا إبستمولوجيًا تتفق تماما مع الرؤية المعرفية للثقافة الإسلامية العربية. إذ إنه يمكن اعتبار وحدة العلوم والمعارف مسلمة من مسلمات رؤية هذه الثقافة التي تنادي إبستمولوجيتها بصوت عال بوحدة ظواهر الكون وترابطها على رغم تنوعها، لأن خالقها هو الله الواحد الأحد. ومن ثم فالتأكيد على وحدة العلوم والمعارف هو معلم أصيل وثابت في صلب الثقافة الإسلامية العربية. ومن ثم فهذا المعلم الأصيل لا تسمح له رؤيته المعرفية بإفراز ظاهرة «الثقافتين» التي تعرفها المعارف والعلوم الغربية المعاصرة والحديثة، التي يحاول اليوم عدد متزايد من أصحاب الفكر والعلم في الغرب أن يضعوا حدا أو يقللوا، على الأقل، من حال الجفاء والقطيعة بين ثقافتي العلوم الصحيحة والعلوم الاجتماعية والإنسانية في المجتمعات الغربية المتقدمة.

خامسا: مكانة الثقافة في الفكر السوسيولوجي للرواد الثلاثة

لا تقتصر الأزمة الإبستمولوجية لعلم الاجتماع الغربي على غياب إبستمولوجيا واحدة للعلوم الطبيعية والعلوم الاجتماعية والإنسانية، وإنما تتعدى أعراض الأزمة ذلك لتشمل الرؤية المعرفية (الإبستمولوجيا) نفسها التي يتعامل بها علماء الاجتماع الغربيون مع الظواهر التي يدرسونها. فدراستهم، مثلا، لمفهوم ظاهرة الثقافة Culture يفصح عن معالم رؤيتهم المعرفية لها. ولعل أشهر تعريف للثقافة في العلوم الاجتماعية الغربية المعاصرة هو تعريف عالم الأنثروبولوجيا إدوار تيلور Edward B.Tylor الذي صاغه في نهاية القرن التاسع عشر (١٨٧١). يعرف تيلور الثقافة بأنها «ذلك الكل المعقد الذي يشمل المعرفة والعقيدة والفن والأخلاق والتقاليد وأي مهارات وعادات يكتسبها الإنسان كونه عضوا في المجتمع»[18]. فالرواد الثلاثة لما سماه والرشتاين بالتراث السوسيولوجي الغربي الكلاسيكي تحدثوا عن الثقافة، وقاموا بتحليل تجلياتها المختلفة وفقا لإبستمولوجيا كل منهم لطبيعة الثقافة. فهي بالنسبة إلى المنظور الـ «دوركايمي» عبارة عن واقع اجتماعي un fait social قادر على التأثير في الفرد عبر الضغوط الاجتماعية الخارجية. ثم يضيف دوركايم بأن أول وأهم قاعدة يجب على عالم الاجتماع أن يتبناها هي أن يعتبر كل واقع اجتماعي مجرد شيء لا غير[19]. فيتجلى من هذا التصور للثقافة - كواقع اجتماعي - أن علماء الاجتماع ينبغي عليهم ألا يبحثوا في طبيعة المعالم الداخلية/ الخفية للثقافة، هذا الكل المعقد كما قال تيلور. وفي هذا الموقف الدوركايمي إشارة واضحة إلى مدى تأثر دوركايم بالرؤية الوضعية Positivism المهيمنة في العلوم الطبيعية. ومن ثم يفهم موقف دوركايم في اعتباره للواقع الاجتماعي، سواء كان ثقافة أو غيرها، كأنه شيء جامد لا حياة ولا حركة في داخله. وبالتالي لا خصائص خفية متميزة للعناصر الثقافية التي تنفر إبستمولوجيا المنظور الوضعي من الاهتمام بها، ومن ثم دراستها وفهم انعكاساتها على سلوك الفرد وحركية المجتمع. إن امتعاض الوضعية من القرب، وفحص كل ما هو خفي ومستتر من المؤثرات في السلوك الفردي والجماعي يفسر تهميش/ إنكار دوركايم لدور العوامل النفسية في تفسير السلوك البشري. فتشييئه للواقع الاجتماعي، مهما كانت طبيعته، جعله غير قادر على النظر إلى الثقافة ككل معقد يتمتع، من جهة، بسمات خارجية موضوعية وأخرى داخلية خفية لا يعترف بها الوضعيون من جهة ثانية.

أما الفكر الماركسي فلا ينتظر منه إبستمولوجيا أن يولي اهتماما جديرا بالذكر للثقافة كمؤثر رئيسي في سلوكات الأفراد وحركة المجتمعات. فهذا الفكر يعطي الأولوية والصدارة إلى العوامل الاقتصادية كمؤثرات حاسمة في ظهور وتوجيه السلوكات الفردية والجماعية.

فإذا كان المنظور الماركسي يهمش في الأصل دور العوامل الثقافية الموضوعية في دنيا الفاعلين الاجتماعيين ومجتمعاتهم، فإنه ليس من الغرابة أن يصمت صمتا يكاد يكون كاملا عن الجوانب غير الموضوعية التي تتصف بها العناصر الثقافية. فنحن نعرف مدى عداء الفكر الماركسي لما يسميه بالبنية الفوقية Superstructure (الثقافة) في المجتمع (٢٠). أي أن هذا العداء العام للثقافة يشمل معالمها الواضحة والمستترة على حد سواء. ومن ثم، فالمنظور الماركسي يختلف ويتشابه في الوقت نفسه مع نظيره الدوركايمي بالنسبة إلى دراسة الثقافة. فمن ناحية، يعطي دوركايم أهمية كبرى في دراسة المجتمعات للمعالم الموضوعية للثقافة (أي الثقافة كشيء)، بينما يقلل ماركس كثيرا من تلك الأهمية، ولا يتحفظ عن إعلانه العداء على البنية الثقافية كمعرقل لتحولات المجتمعات. ومن ناحية أخرى، يتساوى الرجلان في كونهما لم يكترثا بسبر الجوانب غير الموضوعية (الخفية) للثقافة، هذا الكل المعقد.

يرى العديد من المحللين للفكر السوسيولوجي الكلاسيكي الغربي أن بعض جوانب فكر ماكس فيبر يمكن أن ينظر إليها على أنها ردة فعل على الفكر الماركسي. تجعل سوسيولوجيا فيبر تتخذ اتجاها معاكسا لنظيرتها عند ماركس. وكما هو معروف، فالماركسية تركز على دراسة العوامل الاقتصادية بصفتها العوامل المؤثرة والحاسمة في حركة المجتمع وأفراده. وفي المقابل، يتبنى فيبر موقفا ذا اتجاه معاكس يؤدي به إلى إبراز ثقل دور العوامل الثقافية في التحولات الكبرى التي تشهدها المجتمعات البشرية. فكتابه «الأخلاق البروتستانتية وروح الرأسمالية» (٢١)، هو أهم كتبه الذي أعطاه الشهرة الواسعة في الفكر السوسيولوجي المعاصر. فمقولة الكتاب الرئيسية تتمثل في أن القيم الدينية البروتستانتية (والدين عنصر من الثقافة عند تيلور)، هي العامل الحاسم الذي أدى إلى ظهور الرأسمالية المعاصرة كظاهرة اقتصادية في المجتمعات الغربية المتقدمة. وهو منظور يعارض بالتأكيد تفسير النظرية الماركسية للرأسمالية. فالأول يعطي الصدارة لأهمية الجوانب الثقافية في تغيير المجتمعات، بينما تأخذ العوامل الاقتصادية الأولوية في المنظور الماركسي لتفسير التغيير في المجتمعات. ونتيجة لذلك، أصبح الفكر السوسيولوجي الفيبري يعرف بعلم الاجتماع الفهمي Verstehen Sociologie، أي ذلك الفكر السوسيولوجي الذي تتجاوز رؤيته المنظور الماركسي الاقتصادي المادي في تفسيره للرأسمالية وغيرها من الظواهر الاجتماعية. فعلم الاجتماع الفهمي هو محاولة لفهم خبايا العوامل الثقافية، ومدى تأثيرها في خلق الدوافع والحوافز عند أفراد المجتمع الذي تتأثر حتما مسيرته بها.

ومن ثم، ففيبر يأتي في المرتبة الأولى قبل دوركايم وماركس، من حيث الاهتمام بالكشف عن طبيعة الجوانب الداخلية لمكونات الثقافة وكيفية ومدى تأثيرها في سلوكات الأفراد وحركية المجتمعات البشرية. أي أنه أكثر الرواد الثلاثة تحررا من المادية والوضعية الضيقتين

لفهم وتفسير سلوكات الأفراد والظواهر الاجتماعية وحركية المجتمعات البشرية. وهو بهذا الاعتبار أكثر قربا من زميليه من أنسنة الفكر السوسيولوجي الحديث. وعلى رغم ما للفكر السوسيولوجي الفيبري من دور في تحميس علماء الاجتماع على دراسة وفهم طبيعة التأثيرات الخفية للعوامل الثقافية في سلوكات الأفراد وحركية المجتمعات، فإن علم الاجتماع الغربي المعاصر بقي متأثرا أكثر بالتراث السوسيولوجي الكلاسيكي لكل من دوركايم وماركس بالنسبة إلى الاهتمام بدراسة الثقافة. أي أن المنظور الدوركايمي الوضعي ونظيره الماركسي المادي كانا عقبة رئيسية أمام قرب علم الاجتماع من فهم طبيعة وعمق الجوانب الخفية لمكونات الثقافة كمعلم بشري معقد. إذ لا تسامح إبستمولوجيا الوضعية والماركسية بالاهتمام بالوجه الآخر للعناصر الثقافية. أي تلك الجوانب التي لا يعترف بوجودها، وبالتالي بتأثيراتها في السلوك البشري، كل من الوضعية والماركسية. وأمام هذا الصمت الطويل لعلم الاجتماع المعاصر عن الوجه الآخر للعوامل الثقافية نقدم في الصفحات التالية حصيلة جهودنا البحثية المتواضعة في استكشاف بعض معالم الوجه الآخر للثقافة. هذا الكل المعقد. وسوف يتجلى أن مثل هذه الاستكشافات يمكن لها أن تساعد على كسب رهان مصداقية معرفية أكبر حول كل ما له علاقة بالشأن الثقافي من سلوك فردي وجماعي وبناء نظري سوسيولوجي حول الثقافة. فمن ناحية، لقد أعاننا على التقدم في مشروعنا الفكري حول الثقافة الملاحظة والتحليل لما نسميه بالجوانب المتعالية transcendental (الميتافيزيقية) للثقافة ككل معقد [٢٢]. ومن ناحية أخرى، فقد وجدنا في إبستمولوجيا الثقافة الإسلامية العربية حول الثقافة سندا كبيرا لملاحظاتنا وتحاليلنا في هذا الميدان، الأمر الذي يجعلنا نشعر بأنه يثري على الخصوص آفاق التنظير في علم الاجتماع الثقافي.

سادسا: دراسة الثقافة برؤية الثقافة العربية الإسلامية

نرى أن دراسة الثقافة في العلوم الاجتماعية والإنسانية الحديثة هي ميدان حاولنا ونحاول منذ بداية التسعينيات من القرن الماضي دراسته بمنظور إبستمولوجيا الثقافة الإسلامية العربية. أي أننا بذلنا ونبذل جهودا بحثية متواصلة لتوطينه فكريا في صلب إبستمولوجيا هذه الثقافة الأم لمجتمعات الوطن العربي. فأدى بنا مسار بحثنا هذا إلى اكتشاف معالم جديدة لما نطلق عليه «الرموز الثقافية»: اللغة والفكر والعقيدة والمعرفة/ العلم والقوانين والقيم والأعراف الثقافية والأساطير... وقد أهملت العلوم الاجتماعية والإنسانية الغربية المعاصرة هذه المعالم إهمالا شبه كامل بسبب الإبستمولوجيا الرئيسية التي تنطلق منها في دراستها للظواهر الثقافية والاجتماعية. وكما أشرنا من قبل، فهيمنة إبستمولوجيا الوضعية Positivism في القرن الماضي على مسار العلوم الاجتماعية والإنسانية الغربية جعلت من الصعب على هذه الأخيرة

التنبه، ومن ثم الاهتمام بدراسة ملامح الظواهر التي لا يعترف بها منطق وإبستمولوجيا تيار الفكر الوضعي الذي ساد مسيرة العلوم جميعا في الغرب منذ أكثر من قرن.

أما غوصنا البحثي في طبيعة الرموز الثقافية بمنظور إبستمولوجي إسلامي عربي، فقد سمح لنا بإماطة اللثام عن معالم مهمة جدا للرموز الثقافية لا ينتظر من الرؤية الوضعية الاهتداء إليها، وأخذها مأخذ الجد في الفهم والتفسير للظواهر الفردية والمجتمعية التي تتأثر بها في العمق. ومن ثم فحصيلة بحثنا المتواصل في الرموز الثقافية تمثل:

١- نوعا من البحث الأساسي Basic Research الذي به تتقدم مسيرة المعرفة، وينضج به الفكر في مجال الثقافة (هذا الكل المعقد)، الذي يتميز به الجنس البشري.

٢- مساهمة فكرية إسلامية عربية في علم اجتماع الثقافة، الذي يعتبر اليوم من أكثر فروع علم الاجتماع حركية وجاذبية [٢٣].

فكيف يمكن إذن توطين دراسة الرموز الثقافية إبستمولوجيًا وفكريًا في منظور الثقافة الإسلامية العربية؟ نختار هنا الرؤية القرآنية للرموز الثقافية باعتبار القرآن المصدر الأول للثقافة الإسلامية العربية. فمن جهة، لا نجد كلمة ثقافة أو مشتقاتها في النص القرآني، ولكن نجد من جهة أخرى، النص القرآني حافلا بالكلمات التي يتضمنها مصطلحنا لـ «الرموز الثقافية». فقد أشارت بعض الآيات القرآنية تقريبا إلى العلم بطريقة مباشرة أو غير مباشرة. كما أطنب القرآن في الحديث عن الأديان والعقائد في الأمم المختلفة، وعبر الزمان والمكان المتباعدين. ومشهود للعديد من الآيات القرآنية أنها تدعو الإنسان إلى التفكير والتدبر، وتطالبه باستعمال العقل. أما اللغة فالقرآن يؤكد أنها ميزة الجنس البشري **﴿خلق الإنسان علمه البيان﴾** [٢٤]. وأن تعدد اللغات يمثل آية من آيات الله [٢٥]. كما دعا القرآن بقوة إلى القيم السامية، كالعدل والمساواة والتواضع والخشية من الله والتزود بالعلم والمعرفة، ونادى بالمحافظة على التقاليد الصالحة والتخلي عن التقاليد الباطلة. واستعمل النص القرآني كلمة أساطير نفسها في انتقاده لموقف غير المؤمنين من الرسالات السماوية.

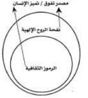
وبعبارة أخرى، فالقرآن تحدث عن كل عناصر مصطلح الرموز الثقافية التي بها يتميز الجنس البشري عن غيره من أجناس الكائنات الأخرى. والسؤال الإبستمولوجي الآن هو: ما هي طبيعة الرموز الثقافية من منظور الرؤية القرآنية؟

يؤكد القرآن بكل شفافية أن تميز الإنسان في هذا الكون يعود إلى أمر إلهي **﴿وإذ قال ربك للملائكة إني جاعل في الأرض خليفة﴾** [٢٦]. ترجع الآيات القرآنية أصول تميز الجنس البشري إلى نفخ روح الله في الإنسان (آدم). جاء ذكر ذلك ثلاث مرات في القرآن: **﴿فإذا سويته ونفخت فيه من روحي فقعوا له ساجدين﴾** [٢٧]. فآيتا سورتي الحجر وص تشيران بوضوح إلى أن سبب سجود الملائكة لآدم، ومن ثم خلافته لله في الأرض، يعود إلى نفخ روح الله فيه دون

سواه من الكائنات. فالإنسان هو إذن الكائن الوحيد الذي تلقى نفخة روح الله، التي أعطته معالم التميز والسيادة في هذا الكون.

وهكذا يتجلى مما سبق أن تميز الإنسان يعود، من ناحية، إلى الرموز الثقافية باصطلاح العلوم الاجتماعية والإنسانية الحديثة، وإلى نفخة روح الله في الإنسان، من ناحية أخرى، كما جاء في القرآن. ومن ثم يمكن الاستنتاج بأن نفخة روح الله في آدم تتضمن رصيد الرموز الثقافية الذي أهل الجنس البشري وحده لخلافة الله في الأرض. فالرموز الثقافية هي إذن على المستوى الإبستمولوجي ذات طبيعة إلهية/ ماورائية متعالية. ومن ثم فلا غرابة أن تكون لها بعض الصفات التي تجعلها تشبه الكائنات الماورائية، كما سوف نرى.

فالتحليل الموضوعي للنص القرآني بهذا الصدد يشير بكل وضوح إلى تفوق وسيادة جنس الإنسان على بقية الأجناس الأخرى. فمن جهة، ترجع العلوم الاجتماعية الحديثة - مثل علم الاجتماع وعلم النفس وعلم الأنثروبولوجيا - تفوق الجنس البشري على بقية الأجناس الأخرى إلى تميز الإنسان بمهارات عالم الرموز الثقافية. ومن جهة ثانية، يستوحى من النص القرآني أن سيادة الإنسان وخلافته في الكون ترتبطان شديد الارتباط بنفخة روح الله في صميم ذات الإنسان. وفي رأينا لا يكاد يوجد أي تناقض بين المنظورين. إذ إنه يمكن اعتبار الرؤية القرآنية تنظر إلى الرموز الثقافية على أنها جزء، على الأقل، من نفخة روح الله في الإنسان. ومن ثم يتفق المنظوران على الدور الحاسم الذي تلعبه الرموز الثقافية في تميز الجنس البشري وتفوقه على بقية الكائنات الحية الأخرى. ومع ذلك، فينتظر أن يكون لنفخة روح الله في الذات الآدمية معنى أوسع من مجرد مفهوم الرموز الثقافية. أي أن نفخة روح الله تشمل أي شيء يميز تفوق البشر وسيادتهم على غيرهم من الكائنات. إن الرسم أسفله يبين النقاط المشتركة بين عالم الرموز الثقافية ونفخة روح الله كعنصرين أساسيين لتميز وتفوق الجنس البشري.



لقد أوضح تحليلنا المنهجي الطبيعة الشاملة لنفخة الروح الإلهية. فنحن نرى أن هذه الأخيرة يجب أن تشمل، من بين ما تشمل، الرموز الثقافية. وبعبارة أخرى، فالرموز الثقافية يجب أن تكون العنصر المركزي في نفخة الروح الإلهية، أو أن تكون الرموز الثقافية هي كل نفخة الروح الإلهية نفسها في ذات آدم. وبهذه الرؤية تصبح ماهية النفخة الروحية الإلهية أقل غموضا مما كانت هي عليه في تفسيرات المفسرين [٢٨]، ويحسِّن هذا الوضوح بكل تأكيد إرساء فهم افضل لمعنى **﴿ونفخت فيه من روحي....﴾**، وما لذلك من انعكاسات إيجابية على المستوى النظري للبحث العلمي في منظومة الرموز الثقافية، وعلى المستوى التطبيقي، والمتمثل في دور الرموز الثقافية في تأهيل الجنس البشري وحده للخلافة في هذا العالم/ الكون.

سابعا: تجليات الجوانب الميتافيزيقية في الرموز الثقافية

إن التأكيد على أن الرموز الثقافية هي جزء مركزي، على الأقل، من نفخة الروح الإلهية في الإنسان ليس بالأمر الكافي في هذا الصدد. فنحن نحتاج إلى بيان كيف أن نفخة الروح الإلهية تتجلى في بعض الرموز الثقافية نفسها. نقدم هنا ثلاثة أمثلة للرموز الثقافية التي تعكس بعض الملامح المتعالية لجوانب نفخة الروح الإلهية. فالتجليات الثلاثة هي:

اللغة ولمساتها الميتافيزيقية:

يؤكد القرآن الكريم خلود الذات الإلهية ﴿ هو الأول والآخر﴾ [٢٩] **﴿ كل من عليها فان ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام﴾** [٣٠]. إن بعض الرموز الثقافية تتصف هي الأخرى بالبقاء الطويل، أو حتى الخلود. فدعنا نلق نظرة قصيرة على اللغة كأم الرموز الثقافية جميعا، لنرى كيف أنها قادرة على إطالة أو تخليد حياة الأفراد والجماعات البشرية.

إن ملامح اللمسات الميتافيزيقية في الأنساق اللغوية لا تحتاج إلى عناء لإثباتها. فاللغة هي أهم الرموز الثقافية جميعا [٣١]، ومن ثم فهي مهياة أكثر من غيرها لحمل ومضات عالم اللامحسوس وفقا لرؤيتنا لعالم الرموز الثقافية للإنسان. ويمكن الاقتصار على ذكر وتحديد أربعة ملامح في تشخيص الملامح المتعالية الميتافيزيقية للغة كرمز ثقافي يتميز به الجنس البشري:

أ- لا تخفى بالتأكيد المنزلة التي تتبوأها اللغة في ثورة المعلومات التي تحدث عنها توفلر Toffler وغيره من المختصين في هذا الميدان. فسرعة التواصل الآني، وفي لمح البصر، بين الأفراد والمجتمعات اليوم تتم أساسا بواسطة الوحدة الرئيسية التي تكوّن النسق اللغوي والمتمثلة في الكلمة (الاسم والنعت والفعل والحرف والرقم...). فإن سرعة تنقل الكلمة المكتوبة والمنطوقة في عالم اليوم لا ترجع إلى تقنيات الاتصال العصرية فحسب، وإنما تتأثر هذه

السرعة في العمق بطبيعة اللغة نفسها كأهم رمز ثقافي يملكه بنو البشر. فالتواصل باللغة في شكليها المنطوق والمكتوب حوّل عالمنا هذا تحولا جذريا، وأضفى عليه مع تحسن تقنيات الاتصال (عن طريق الهاتف والفاكس والإنترنت)، صفات العجائب والغرائب. فأصبح تخاطب الناس والتقاط الخبر في حينه، على رغم المسافات الشاسعة، يوحي بما يمكن أن نسميه بالبعد الميتافيزيقي لوجود الكائنات البشرية في هذا العالم، ومنه تتجسم بطرح جديد ثنائية كينونة الإنسان. فالصياغة التقليدية لطبيعة الإنسان تتمثل في كونه جسما وروحا. أما التصور الجديد لكينونة الإنسان، الذي بلورته ثورة المعلومات، فهو يتمثل في أن الإنسان جسم قابع هنا على سطح الأرض، أو سابح في الفضاء، لكنه متصل وموجود عن طريق اللغة هناك على بعد خيالي على هذه الأرض، وفي ذلك الفضاء الرحب. فهذه الثنائية الجديدة الملامح تطرح الجانب الميتافيزيقي القديم (الروح)، لهوية الإنسان في ثوب جديد يظل، على رغم جدته، ذا وشائج صلبة مع عالم الماورائيات واللامحسوسات التي لم يقدر الإنسان بصفة عامة عبر تاريخه الطويل أن يلغيها تماما من إحساسه ومن حدسه ومن فكره العقلي والعلمي في القديم والحديث على حد سواء [٣٢].

ب - أما على مستوى قدرة اللغة على تخليد الأفراد والجماعات رمزيا عبر الزمان والمكان، فالمعطيات الميدانية تؤكد ذلك. فعلى المستوى الجماعي تمكن اللغة المكتوبة، على الخصوص، المجموعات البشرية من تسجيل ذاكرتها الجماعية والمحافظة عليها وتخليدها، وذلك على رغم اندثار وجودها العضوي والبيولوجي كمجموعات، ورغم إمكان تغييرها للمكان، وعيش أجيالها المتلاحقة في عصور غير عصورها. فمحافظة لغة الضاد محافظة كاملة على النص القرآني خير مثال على مقدرة اللغة التخليدية بخصوص حماية الذاكرة والتراث الجماعي من واقع الفناء المتأثر بالتأكيد بعوامل الزمن والبيئة والوجود الجسمي المادي لذات تلك المجموعات البشرية.

وكذلك الأمر بالنسبة إلى الأفراد. فالكتاب العباقرة في كل الحضارات الإنسانية وعبر العصور المتلاحقة ما كانوا ليستطيعوا تخليد أفكارهم ونظرياتهم بالكامل، لولا توافر اللغة المكتوبة المتطورة على الخصوص في ثقافتهم [٣٣]. فأفلاطون وأرسطو وأخناتون والمعري وابن خلدون وابن رشد وروسو وماركس، ما كان لأفكارهم أن تصمد أمام عوادي الزمن لقرون طويلة، وربما لأجل غير مسمى، لو أنها لم تحفظ في لغات مكتوبة. وباختصار، فالأنساق اللغوية تسمح لرصيد ذاكرات الشعوب وأفكار الشخصيات اللامعة بالتمتع بالقليل، أو بالكثير من سمات الخلود والأزلية.

ج - لقد تحسنت مقدرة الرموز الثقافية على السماح للإنسان بالتمتع بنوع من الخلود بسبب استمرار توالي الاكتشافات التقنية الحديثة في ميدان الإلكترونيات المتقدمة. فتسجيل الصوت والصورة الملونة عبر عملية الترميز Codification يعد مثالا حيا على مقدرة الرموز

الثقافية على تخليد الكلمة والصوت والصورة الحية الطبيعية للكائنات الحية والظاهرات الجامدة. فصناعة الفيديو هي أكمل طريقة إلى الآن في تخليد الإنسان عبر الرموز الثقافية. به يتم اليوم تسجيل الكلمة ونبرات الصوت وحركة جسم الفرد أو الجماعة في أكمل صورة عفوية طبيعية. فكوكب الشرق، أم كلثوم، لم تعد بيننا بجسمها، ولكنها لا تزال حاضرة بيننا بكلمات القصائد التي تغنى بها صوتها الصداح، وبمنديلها المعروف، وآهاتها وحركاتها المشهودة على خشبة المسرح أمام عشاقها الحضور في أول كل خميس من شهور فصولها الغنائية.

د - فعلى المستوى الشفوي، يقترن استعمال اللغة أيضا بدلالات ما ورائية. أفلا يلجأ البشر من كل العقائد والديانات إلى استعمال الكلمة المنطوقة في تأملاتهم الكونية وتضرعاتهم، وابتهالاتهم إلى آلهتهم، أو أي شيء آخر يعتقدون في ازليته أو قدسيته؟ بتميزه باللغة عن بقية الكائنات يستطيع الإنسان أن يحرر نفسه من العراقيل المادية لهذا العالم، ويقيم علاقات وروابط مع العالم الميتافيزيقي. فبالمقدرة اللغوية ينجح بنو البشر في فك حصار المشاغل الدنيوية والآنية. وهكذا يصبح لقاؤهم بالبعد الميتافيزيقي في شتى مظاهره أمرا لا مفر منه، فهم يرونه في أحلامهم ويحفل به خيالهم ويلتقون به عن قرب في تجاربهم الدينية.

اللمسات الميتافيزيقية لقيم الحرية والعدالة والمساواة

وكمثال ثان لتشخيص ما سميناه باللمسات الميتافيزيقية، التي ينطوي عليها عالم الرموز الثقافية، نعرض لقيم العدالة والمساواة والحرية، أي كيف أنها تحول سلوكات البشر خاصة في بعض الحالات إلى سلوكات، كأنها متأثرة بقوى ماورائية. ولتبيان ذلك بأكثر ما يمكن من الوضوح يتحتم القيام ببعض الملاحظات أو المقدمات، كما فعل ابن خلدون في فصول مقدمته الشهيرة.

إن الملاحظة الميدانية لكل من عالم الأجناس البشرية، وعوالم بقية الدواب الأخرى تفيد، من ناحية، بأن سلوكات هذه الأخيرة تتأثر في العمق بالمؤثرات الغريزية، وأن سلوكات بني الإنسان تتأثر في المقام الأول، من ناحية أخرى، بعامل الرموز الثقافية. وهذا ما يفسر استمرارية التطابق الكامل، أو شبه الكامل في سلوك كل نوع من أنواع الحيوانات والحشرات والطيور والزواحف، عبر الأجيال المتلاحقة عبر الزمان والمكان.

وأما بالنسبة إلى نوع الجنس البشري، فهناك تنوع كبير في نمط السلوكات الرئيسية والهامشية على حد سواء من حضارة إلى حضارة، ومن مجتمع إلى آخر، ومن جيل إلى جيل في المجتمع نفسه. إن علماء الاجتماع والأنثروبولوجيا المعاصرين متفقون على أن هذه الاختلافات في أنماط السلوك بين هذه التجمعات البشرية، وداخلها تعود أساسا إلى تأثيرات عالم الرموز الثقافية عندها من أديان وتقاليد وأعراف وقيم ومنظومات معرفية [٢٤]. وبعبارة أخرى، فالكائن الإنساني يستمد من عالم الرموز الثقافية حرية العمل والاختيار والاختلاف عن الآخر. ومن ثم،

فالسلوك البشري يتمتع بإمكانات ضخمة من المرونة. أي أنه تحكمه حتمية مرنة لا حتمية متصلبة، مثلما هو الشأن في عالم سلوك الحيوانات والدواب، وليس من العجيب، من هذا المنطلق، أن تفشل تنبؤات مختصي دراسات السلوك البشري في الكثير من الحالات في تقييمها للتوقعات الحقيقية لسلوك الناس؛ إذ إن علماء النفس أو علماء الاجتماع كثيرا ما يبنون تلك التنبؤات المنتظرة حول السلوك الإنساني على أرضية حتمية صلبة، ذات قوانين لا تعترف بمبادئ الحرية والإرادة والاختيار، في معادلة المؤثرات في السلوك البشري[25]. ومن اللافت للنظر في هذا الصدد أن قيم الحرية والعدالة وغيرها من القيم التي نادى بها الإنسان على مدى تاريخه الطويل لم تلق أي اعتناء علمي يذكر من طرف علماء السلوك الفردي والجماعي المحدثين، وعلى رغم ما لتلك القيم من دور رئيسي في تحريك سلوك الفرد والجماعة في القديم والحديث، فإن مختصي العلوم الاجتماعية عموما قد استنكفوا فهم جذورها ومدلولاتها العميقة في التأثير في السلوك الإنساني. فخيل إليهم أنها عبارة عن أشياء ميتافيزيقية يختص بدراستها الفلاسفة لا العلماء، وهذا مثال آخر، من بين العديد من الأمثلة، يعكس القطيعة الإبستمولوجية التي يشكو منها العالم الوضعي Positivist المعاصر في إحداث طلاق لا رجعة فيه بين عالم المحسوس والعالم الماورائي، مهما كانت طبيعة هذا الأخير[26]. إن تمتع الإنسان دون سواه بالحرية والقدرة على الاختيار، ميزة تربط الكائن البشري بعالم الميتافيزيقيا. فالإله في معظم الديانات والعقائد يختص بتلك الخصال. فالإنسان هو الوحيد الذي وهبه الإله تلك الخصال. فالتراث القرآني يشير بالبنان إلى الرباط الماورائي الذي هو مصدر الحرية والإرادة والمقدرة على الاختيار عند الإنسان، فكل ذلك يرجع إلى ﴿... **فإذا سويته ونفخت فيه من روحي**﴾ [27]. فاجتمعت بذلك الظروف في نظر القرآن (بإعطاء الإنسان نصيبا من الحرية والإرادة...)، عند هذا الكائن العاقل لكي يكون المترشح الوحيد للخلافة بواسطة رصيد الرموز الثقافية على الخصوص، ﴿**إنا عرضنا الأمانة على السماوات والأرض والجبال، فأبين أن يحملنها وأشفقن منها وحملها الإنسان إنه كان ظلوما جهولا**﴾ [28].

وهكذا، فلا عالم الحيوانات، ولا عالم الدواب ولا عالم الآلات والأجهزة، ذات الذكاء الاصطناعي، تتمتع بكم وكيف طبيعة عالم الرموز الثقافية التي يملكها الإنسان، ومن ثم فضرب من الخيال التحدث عن معاني الحرية والمساواة والعدل، بالمستوى نفسه الذي طرحت به من طرف الجنس البشري على مر العصور. فالعامل الحاسم هنا بين عالم الإنسان وعالمي الدواب والآلات هو عالم الرموز الثقافية. ومن هذه الأخيرة تأتي شرعية حتمية ربط كينونة الإنسان بالعالم الميتافيزيقي. إذ من دون عالم الرموز الثقافية ودلالاته يظل تشخيصنا للإنسان، وعلاقاته بما حوله هنا على الأرض، وبما فوق السماء، تشخيصا منقوصا على المستوى العلمي والعملي.

ولعل من الأمثلة المشخصة للمسات الميتافيزيقية لعالم القيم كرموز ثقافية هو انتفاضة الأقصى التي يشنها اليوم الشعب العربي الفلسطيني ضد الاحتلال الاستيطاني الإسرائيلي منذ ٢٨ سبتمبر ٢٠٠٠، من أجل تحرير أرضه وتحقيق المساواة والعدل بينه وبين الشعب الإسرائيلي المغتصب.

فأمام التفوق الإسرائيلي الكاسح في العدة العسكرية، تبنى الفلسطينيون أساليب مقاومة جديدة لم تعرفها حركات التحرير في العالم الثالث في القرن الماضي. فانتفاضة الأقصى، مثلها مثل أختها التي سبقتها في عام ١٩٨٩، تسمى بثورة الحجارة [٣٩]. إذ يقاوم فيها الأطفال والشباب الفلسطينيون بالحصى والحجارة جيش الاحتلال الإسرائيلي المدجج بالسلاح الحديث. فرمي الحصى والحجارة على جنود الاحتلال يقابل من قوات الاحتلال بإطلاق الرصاص الحي على الأطفال والشباب الفلسطينيين. ومما لا شك فيه أن ليس هناك بالمرة تقارب بين الطرفين في ميزان العدة العسكرية، ومن ثم ينظر إلى هذا النمط من المقاومة للاحتلال بأنه نوع فريد في تاريخ المقاومات للاستعمار والاحتلال الاستيطاني.

وأما الإستراتيجية الثانية الجديدة في انتفاضة الأقصى، فهي تتمثل في تحويل الشباب الفلسطيني أنفسهم إلى قنابل بشرية متفجرة داخل إسرائيل نفسها ضد العسكر والسكان الإسرائيليين. فالمقاومة عن طريق التفجير الاستشهادي تنفرد بها، هي الأخرى، المجابهة الفلسطينية للعدو الصهيوني.

وأخيرا، يجابه الفلسطينيون على الأرض الاحتلال الإسرائيلي بالسلاح التقليدي، أي أنهم يقاومون المستوطنين وجند الاحتلال باستعمال السلاح والعدة العسكرية المحدودة، مقارنة بما يملكه الخصم الإسرائيلي.

والسؤال المعرفي الملح الذي يتحتم طرحه هو: ما هي العوامل الحاسمة التي أدت إلى ظاهرة الانتفاضة ووسائل مقاومتها وإلى استمرارها عاتية قوية لمدة غير قصيرة، على رغم اغتيالات الدولة الإسرائيلية لقادة المقاومة الفلسطينية، والقيام بالمذابح العديدة في مدن وقرى فلسطين، والعمل على تحطيم ونسف ركائز البنية التحتية للمجتمع الفلسطيني؟ فمما لا ريب فيه أن المقاومة بالحصى والحجارة لجيش مدرع بالدبابات والأسلحة الحديثة الفتاكة مسألة غير واقعية على المستوى العسكري المادي لمجابهة العدو الإسرائيلي. والأمر أسوأ من ذلك بكثير بالنسبة إلى الفلسطينيين الذين اختاروا الموت المحقق بتحويل أنفسهم إلى قنابل بشرية متفجرة ضد الاحتلال. إن القوى الدافعة والمحركة لمثل ذلك السلوك الفلسطيني المناضل ليست بالتأكيد قوى مادية. وإنما هي قوى معنوية عالية مصدرها منظومة الرموز الثقافية الفلسطينية، التي لا ترهبها العدة العسكرية الضخمة للعدو، ولا الاستشهاد من أجل إنهاء ظلم الاحتلال الإسرائيلي لنيل الحرية والسيادة في أرض فلسطين، حتى لا يبقى الشعب

الفلسطيني اليوم الشعب الوحيد المحروم من حقه في المساواة مع الشعوب الأخرى في الاستقلال والكرامة.

إن الكائن البشري عندنا هو كائن رموزي ثقافي بالطبع. أي أن دور ما سميناه بعالم الرموز الثقافية، من حيث فهم الإنسان والمؤثرات في سلوكه، دور رئيسي يتمتع بثقل لا يكاد يضاهيه في نهاية الأمر أي عنصر آخر مؤثر في السلوك البشري. وهذا مايفسر في رأينا منطق السلوكات الفردية والأحداث الجماعية التي أثبتت قدرتها على تحدي المعطيات المادية القاهرة، كما رأينا في أمثلة الانتفاضة الفلسطينية. إن مقاومات حركات التحرير في العالم الثالث في القرن الماضي عينة شاهدة على مدى مصداقية ثقل الرموز الثقافية في خلق ودفع وتوجيه السلوك البشري الفردي والجماعي نحو أهداف قد يبدو تحقيقها - ماديا - صعبا جدا أو مستحيلا. فإلقاء العديد من قادة العالم الثالث في السجون في العصر الحديث لم يمنعهم من الكفاح والصمود أمام القوى المادية العاتية والضخمة للمستعمر. وليس هناك من تفسير ذي مصداقية لانتصارهم في النهاية على المحتل أفضل من عامل تدرعهم بالسلاح المعنوي، أو بسلاح عالم الرموز الثقافية وفقا لاصطلاحنا في هذا البحث. وما الانتفاضات الشعبية ضد الطغاة في القديم والحديث إلا تصديق لمدى أهمية الذخيرة التي يمكن أن يمد بها عالم الرموز الثقافية الجنس البشري، بحيث تصبح طاقات هذا الأخير تحديا لأضخم قوة عسكرية يمكن أن يملكها الطاغية أو المستعمر. فقوة الرموز الثقافية قوة هادرة وهائلة لا يكاد يقف أمام جبروتها أي شيء مهما كانت طبيعته القاهرة. فعنفوان هذه الطاقة التي يستلهمها الإنسان من عالم الرموز الثقافية تستمد قوتها من عالم السماء لا من عالم المحسوسات، كما ترى إبستمولوجيا الثقافة الإسلامية العربية المشار إليها سابقا. ومن هنا، يأتي المدلول الميتافيزيقي لقيم الحرية والعدالة والمساواة... كرموز ثقافية قادرة على شحن الأفراد والجماعات بطاقات ماردة جبارة، تشبه إلى حد ما القوى الماورائية الضاربة، التي لا يستطيع اعتراض سبيلها معترض. وهذا ما يوحي به بيت الشاعر العربي التونسي المعروف أبي القاسم الشابي:

إذا الشعب يوما أراد الحياة

فلا بد أن يستجيب القدر

فمصدر قوة إرادة الشعب، كما بينا، هو عالم الرموز الثقافية. فالناس عندما يجمعون أمرهم على الدفاع عن الحرية وعن المساواة وعن العدل، وعن الاستقلال واحترام الذات، يصبح فعلهم كرد فعل القدر الذي لا مرد له. وهذا ما يفسر لجوء الناس إلى الحديث عن المعجزات في بعض الأحداث الفردية أو الجماعية، التي تدخل سجل تاريخ الأفراد والمجتمعات، على رغم عدم توافر المعطيات المادية لذلك [10].

ثامنا: مفهوم الروح الثقافية الرموزية

يتضح مما سبق أن الكائنات البشرية تتميز عن غيرها من الكائنات الحية الأخرى والأجهزة ذات الذكاء الاصطناعي بما سميناه بعالم الرموز الثقافية. كما يتضح أن هذه الأخيرة تتمتع بلمسات ما ورائية بالمعنى المتعدد الدلالات الذي شرحناه. ومن ثم فاللغة والفكر والعقائد الدينية والمنظومة المعرفية والقيم والمعايير الثقافية، يمكن اعتبارها ما سميناه بالروح الثقافية الرموزية للإنسان [٥١]. وقد اخترنا مفردة الروح في مفهومنا الاصطلاحي هذا عن قصد، ذلك لنشير بكل وضوح إلى أننا نعتبر أن عالم الرموز الثقافية هو ذلك الجزء من كينونة الإنسان الأكثر مركزية وعمقا في تكوين ذاتية الأفراد والجماعات. فالرصيد الهائل للمهارات الثقافية الرموزية التي يملكها الجنس البشري يجب، في نظرنا، أن تكون المصدر الرئيسي الذي ينبغي أن يرجع إليه علماء النفس والاجتماع والأنثروبولوجيا والسياسة... في أي محاولة طموح لفهم وتفسير سلوكات الأفراد والمجموعات البشرية. وبعبارة أخرى، فالروح الثقافية الرموزية بلمساتها الميتافيزيقية تصبح أداة بحث متميزة في دراسة السلوكات الفردية والجماعية في دنيا الإنسان، وبالتحديد في القضايا التي تهتم بطرحها العلوم السلوكية والاجتماعية المعاصرة. فإعطاء الأولوية، في دراسة الفرد ومجتمعه وتفاعلها، للرموز الثقافية في ذلك يرجع إلى تلك العلوم إنسانيتها بعد أن فقدت الكثير منها عندما درست الإنسان كحيوان، أو ككائن لا يتأثر سلوكه إلا بالحقائق والبنى الاجتماعية القاهرة. وبذلك يساهم منظورنا الرموزي الثقافي في إبراز مدى أهمية الأطر الفكرية paradigms للعلوم الاجتماعية التي بدأت تنظر إلى الظواهر الاجتماعية على أنها نتيجة لعوامل معقدة لا بسيطة. فإضافة دور الرموز الثقافية الحاسم في تشكل سلوكات الأفراد والجماعات، إلى عوامل البنى الاجتماعية والاقتصادية، التي اقتصرت بعض المدارس الفكرية المعاصرة على استعمالها في تفسير الظواهر الاجتماعية، تتفق مع من ينادون اليوم في العلوم الاجتماعية بتبني مفهوم التعقيد Complexity لا التبسيط في محاولة فهم وتفسير سلوكات الأفراد والظواهر الاجتماعية [٥٢].

فقدان الرموز الثقافية للوزن والحجم

تعود سهولة نقل ونشر الرموز الثقافية على بساط الأرض إلى فقدانها بعض المعطيات المادية المحسوسة. فالوزن والحجم الماديان للأشياء يمثلان المعطيات الأساسية المحسوسة لعالم المادة، ويتطلبان في نهاية الأمر جهدا بشريا في عملية نقل الأشياء المادية من مكان إلى آخر.

أما بالنسبة إلى الرموز الثقافية ذاتها، فإنها بطبيعتها فاقدة للوزن والحجم الماديين. إن حركتها ونشرها السريعين من مكان إلى آخر يمكن تفسيرهما بمعطيات فقدان الحجم والوزن. ومن ثم يكون نقل ونشر الرموز الثقافية أسهل وأسرع. وعلى سبيل المثال، يصبح للرموز الثقافية حجم ووزن عند طباعتها على الورق الذي له وزن وحجم؛ فحمل عدد هائل من الموسوعات والكتب والوثائق والمجلات والجرائد، عبر فضاء معين سوف يحتاج إلى وقت طويل وجهد كبير إذا كانت المسافة شاسعة ووسائل النقل بدائية. لقد سهلت وسائل النقل الحديثة نقل وحمل أثقل الأشياء من مكان إلى آخر. ولكن يبقى عاملا الوزن والحجم حاسمين بالنسبة إلى الحركة السريعة للأشياء والجهد الجسيم الذي يحتاج إليه نقلها. ويصبح هذا الأمر واضح المعالم عند التخلص من عاملي الوزن والحجم في عملية بث الرموز الثقافية: أي عندما تسترجع الرموز الثقافية حالتها الطبيعية الأولى الفاقدة للحجم والوزن. فاختراع آلة الفاكس قد ألغى معطيات الوزن والحجم، ومن ثم فإرسال نص الوثائق المكتوبة في لمح البصر، ومن دون جهد يذكر، إلى أقصى مكان في العالم أصبح أمرا غاية في السهولة اليوم، وذلك عن طريق آلة الفاكس. إن فقدان الرموز الثقافية للحجم والوزن يجعلها لا تتبع مجريات الإرسال نفسها التي تتحكم في عالم الأشياء الطبيعية المادية التي لها وزن وحجم، ويضعها بدلا من ذلك في فلك الكائنات غير المحسوسة، التي ليس لها لا وزن ولا حجم، ويبدو أن حالة فقدان الحجم والوزن لا تترك مجالا للعراقيل التي يمكن أن تقف أمام حرية الحركة الحينية للرموز الثقافية. فالتواصل الصامت عبر التخاطر Telepathy، والتخاطب الشفوي بالهاتف، والتواصل الكتابي بالفاكس بين بني البشر، كلها أمثلة للتواصل الحيني. ويحدث هذا بكل سهولة حتى عندما تفصل الصحاري والجبال والبحار والمحيطات بين الأطراف المعنية، ويجمع بين هذه الأنواع الثلاثة من الاتصالات عامل مشترك يتمثل في فقدانها الكامل لعراقيل الحجم والوزن.

إن تحليلنا لهذه المظاهر الثلاثة للرموز الثقافية يشير أن لهذه الأخيرة ملامح تجعلها تشبه إلى حد كبير الكائنات الميتافيزيقية. ويتفق هذا كثيرا مع رؤية القرآن لطبيعة الرموز الثقافية البشرية. وباختصار، فالرموز الثقافية هي جزء من النفخة الروحية الإلهية الخاصة التي نفخها الله في آدم. إن مزج الطين بالنفخة الروحية الإلهية في خلق آدم جعل آدم مزدوج الطبيعة: مادة وروحا. إن البيان الوارد أعلاه للمظاهر الثلاثة للرموز الثقافية يشير بقوة إلى أن الرموز الثقافية حبلى بالعنصر الميتافيزيقي المتعالي في التركيبة الازدواجية لطبيعة الإنسان. وتمثل هذه الرؤية للرموز الثقافية صلب منظور الثقافة الإسلامية العربية، التي هي الإطار الفكري الرئيسي والشرعي الذي ينبغي تأصيل علم الاجتماع العربي فيه.

تاسعا: نحو علم اجتماع ميتافيزيقيا الرموز الثقافية

يتجلى مما سبق في صفحات هذا البحث أننا بصدد التأسيس لما يمكن أن نسميه بعلم اجتماع ميتافيزيقيا الرموز الثقافية. وقد استنتجنا ميتافيزيقيا الرموز الثقافية من التحليل المنهجي لطبيعة الرموز الثقافية نفسها، من جهة، ومن الاستعانة بالإبستمولوجيا الإسلامية العربية للرموز الثقافية من جهة ثانية. ومن ثم كانت رؤيتنا في هذه الدراسة تشكل إطارا نظريا ذا أسس ثقافية وإبستمولوجية إسلامية عربية. وهو بذلك منظور يختلف كل الاختلاف عن المنظور الوضعي Positivist.

وكما أشرنا، فالعلوم الاجتماعية الوضعية تستنفر من دراسة الملامح الميتافيزيقية للرموز الثقافية، أو غيرها من الظواهر المشابهة. وبالتالي فدراسة ميتافيزيقيا الرموز الثقافية هو موضوع ترفض العلوم الاجتماعية الوضعية التعامل معه إبستمولوجيا ومنهجيا. وعلى رغم اعتراض العلم الوضعي على الاهتمام بدراسة ميتافيزيقيا الرموز الثقافية، فإن هناك عدة عوامل شجعتنا على المضي قدما في هذا البحث.

أولا: نعتبر دراسة الجوانب الأخرى (الميتافيزيقية) للرموز الثقافية أمرا يمس من قريب صلب ما يعرف بالبحث العلمي الأساسي Scientific Basic Research، وهو ذلك البحث الذي يحاول أن يكشف عن جوهر الأشياء، فيعمق معرفتنا ويسمح لنا بالفهم الوافي لكليات الظاهرة وجزئياتها، الأمر الذي يساعدنا على إرساء أطر فكرية paradigms ذات مصداقية.

إن الاعتناء بدراسة كنه الرموز الثقافية يندرج في صنف البحوث الأساسية العلمية. فالرموز الثقافية هي ما يميز الإنسان عن غيره من الكائنات، وبعبارة أخرى، إنها تمثل جوهر الإنسان. فالكشف عن طبيعتها وخفاياها هو إذن، أمر ذو أولوية، ما في ذلك شك، إذ إن عمق فهمنا لها يقربنا أكثر من كسب رهان فهم سلوك الفرد وحركية المجتمع البشري. ولذلك فهي جديرة بالبحث المتعمق الذي يحاول إماطة اللثام عن أعمق جوانبها.

ثانيا: إن اختيارنا للمنظور الثقافي الإسلامي العربي لدراسة الملامح الميتافيزيقية لمنظومة الرموز الثقافية يرجع إلى عدم اهتمام وعجز المنظور الوضعي عن دراسة موضوع هذا البحث، كما بينا ذلك في صفحات هذا العمل. إذ إن المهم في نظرنا، في تقدم مسيرة العلوم، ليس الإصرار والتشبث برؤية ما، ومنهجية ما، وإنما الأهم هو استعمال الرؤية والمنهجية المناسبتين لفهم وتفسير الظاهرة قيد الدرس. ومن ثم، فهناك مشروعية قوية لتبني المنظور الثقافي الإسلامي العربي كبديل عن المنظور الوضعي التقليدي، الذي أسست مبادئه في القرن التاسع عشر، ولم يعد في نظر العديد من علماء الاجتماع اليوم المنظور الوحيد الذي يجب التقيد برؤيته ومنهجيته وإبستمولوجيته. ويرى هؤلاء العلماء أن الوقت قد حان لإحداث تغيير في

صلب علم الاجتماع المتأثر في العمق بالإبستمولوجيا الوضعية. فيدعون إلى تغيير ثلاثة أمور أساسية في صلب علم الاجتماع كعلم:

١- يجب إقناع علماء الاجتماع بأنه ليس هناك منهجية علمية واحدة للقيام بالبحوث في العلوم الاجتماعية. أي هناك دعوة اليوم إلى مشروعية التنوع في المناهج العلمية التي يمكن أن يستعملها علماء الاجتماع في دراسة الظواهر التي يهتمون بها [٤٣].

٢- يعتقد هذا التوجه الجديد بين صفوف علماء الاجتماع أن علم الاجتماع قادر على تبني واستعمال مجموعة الأطر النظرية دون أن تتضرر من ذلك الرؤية المركزية لهذا العلم [٤٤]. فمنظورنا الثقافي الإسلامي العربي في هذه الدراسة يتماشى مع مبدأ الدعوة إلى تعددية الأطر النظرية داخل صلب علم الاجتماع، وأن منظورنا يبقى وفيا في موضوع بحثه إلى صميم علم الاجتماع. فهذا الجزء من الدراسة يركز تحليله على منظومة الرموز الثقافية التي كانت دائما ذات أولوية في دراسات علماء الاجتماع والأنثروبولوجيا على الخصوص. ومما يزيد في ولاء هذه الدراسة إلى علم الاجتماع والأنثروبولوجيا هي محاولتها القيام بإضافة علمية جديدة في فهم منظومة الرموز الثقافية، وذلك بتركيزها على دراسة الجانب الآخر للرموز الثقافية والمتمثل في ميتافيزيقيا الرموز الثقافية. إن الكشف عن التجليات الميتافيزيقية في منظومة الرموز الثقافية يبرز ما كان مفقودا في صلب الرصيد المعرفي السوسيولوجي والأنثروبولوجي الحديث، وبذلك يكتمل فهمنا لأهم ما يميز أفراد الجنس البشري عن غيرهم من أفراد الأجناس الأخرى. ينتمي مثل هذا البحث الاستكشافي، كما أشرنا سابقا، إلى قبيل البحث العلمي الأساسي، الذي تشكل استكشافاته منطلقا متينا للفهم المتعمق والتنظير العلمي حول الظواهر ذات العلاقة بتلك الاستكشافات.

٣- يعتقد هذا الجيل الجديد من علماء الاجتماع أن علم الاجتماع هو علم يتصف إبستمولوجيا بالخلق والابتكار، الأمر الذي يجعله مؤهلا ليكون طلائعيا في طرح طرق جديدة للقيام بالعمل العلمي [٤٥]. إذ المهم في هذا الصدد ليس تبني منهجية معينة في البحث العلمي، وإنما الأهم يتمثل في استعمال منهجية قادرة فعلا على بناء صرح متين للعلوم. إن المنهجية الكفؤة في تشييد علم اجتماع ذي مصداقية علمية يجب أن تكون أولا قادرة على كسب رهان التعرف على العوامل الاجتماعية الثقافية التي تقف وراء ميلاد الظاهرة قيد الدرس. إذ إن تفسير الظواهر من خلال المؤثرات الاجتماعية والثقافية يندرج في صلب المنظور السوسيولوجي الذي يعتمد أساسا في تفسيراته للظواهر على مفهومي البنية الاجتماعية Social Structure والثقافة Culture. وهذا ما يميز المنظور السوسيولوجي عن كل من المنظور النفسي والبيولوجي في تفسيرهما للسلوك البشري. فالمنظور النفسي يفسر السلوكات الفردية والجماعية انطلاقا من عوامل نفسية في شخصيات الأفراد. أما المنظور البيولوجي فيرجع

بعض السلوكات البشرية إلى مؤثرات بيولوجية وموروثاتية Genetic في تركيبة شخصيات الأفراد. إن ما يسمى اليوم بعلم الاجتماع البيولوجي Sociobiology يفسر السلوكات الاجتماعية لبني البشر استنادا إلى عوامل بيولوجية. أي أن اختيارنا لأي منهجية بحث يجب أن يبقى هدفه النهائي هو الكشف عن السبب (أو الأسباب) التي عملت وتعمل على بلورة وميلاد الظاهرة. وبعبارة أخرى، فالمنهجية التي يستعملها عالم الاجتماع ينبغي أن تكون متبنية لمبدأ السببية في تفسير الظواهر الاجتماعية. وهو مبدأ ثابت لكل العلوم الحديثة، ولكن البحث عن العوامل المسببة للظواهر الاجتماعية ينبغي ألا يقتصر على تلك العوامل الكمية، التي شدد عليها العلم الوضعي Positivism منذ القرن التاسع عشر، بل يجب أن يطمح البحث عن علل الظواهر الاجتماعية إلى التعرف على الأسباب الكيفية التي لم يهتم العلم الوضعي باستعمالها. وهذا قصور واضح المعالم في إبستمولوجيا ومنهجية العلوم الاجتماعية الوضعية. إذ كيف يمكن أن يكون لمفاهيم ونظريات واستنتاجات هذه العلوم مصداقية إذا هي تركت جانبا عوامل رئيسية يتأثر بها السلوك البشري؟

ومقارنة بمنظور علم الاجتماع الغربي، فإن منظورنا في هذه الدراسة يمكن أن يندرج في ما سماه عالم الاجتماع الأمريكي رندل C.Randal بعلم الاجتماع غير الجلي [46] الذي يكشف عن العمليات الخفية وراء ما هو جلي، إنه علم يبرهن أن المسائل الجلية ليست هي بالضرورة أهم المسائل.

إن استعمالنا للمنظور الثقافي الإسلامي العربي ذي الإبستمولوجيا الميتافيزيقية للرموز الثقافية هو ضرب جديد من الأطر الفكرية Paradigms للقيام بالبحث العلمي والكشف عما وراء ما هو واضح وجلي في ميدان العلوم الاجتماعية. فمجهودنا في هذه الدراسة يحدد طريقة جديدة في بلورة العمل العلمي في ما خفي عن أنظار معظم علماء الاجتماع المعاصرين، وهو ما يضفي على علم الاجتماع لمسة الابتكار التي تسمح له كعلم أن يكون طلائعيا في قدرته على تحديد طريقة جديدة للقيام بالبحث العلمي [47].

عاشرا: انسجام منظورنا مع علم الاجتماع النقدي

مما لا شك فيه أن منظورنا الثقافي الإسلامي العربي المطروح هنا هو منظور يجمع بين عدة رؤى معرفية تتمثل أساسا في علم الاجتماع والفلسفة والدين. وهي صياغة يرفضها العلم الوضعي التقليدي، ولكن يقبلها ويرحب بها التوجه الجديد في صلب علم الاجتماع [48]. ولعل علم الاجتماع الذي يدعو إليه بيار بورديو Pierre Bourdieu يدعم كثيرا رؤية منظورنا في هذا البحث. فمشروع بورديو الفكري المعرفي يتمثل في ما أطلق عليه بعلم الاجتماع النقدي La Sociology Réflexive [49]. فهذا الأخير لا يحترم كثيرا الحدود التي وقعت إقامتها بين

التخصصات المعرفية [٥٠]. ومن ثم فعلم الاجتماع النقدي يدعو إلى ابتكار واستنباط طرق جديدة تفي بفهم وتفسير الظاهرة الاجتماعية بكثير من المصداقية.

فهو يمثل إذن، تحديا للتقسيمات الحالية ولأنماط التفكير السائدة في العلوم الاجتماعية[٥١]. كما أن بورديو يدعو بقوة وحماس إلى تبني واستعمال مناهج متعددة في دراسة الظواهر الاجتماعية والبحوث التي يقوم بها علماء الاجتماع [٥٢]. ويرى بورديو أن علم الاجتماع، كرؤية معرفية، يجب أن يتصف بالشمولية: la sociologie doit être une science totale [٥٣]. وبتعبير مارسال موس، يجب على علم الاجتماع أن يمدنا بوقائع اجتماعية شاملة faits sociaux totaux قادرة على إعادة الوحدة الأساسية للبحث العلمي الذي طالما مزقته الحدود الموجودة بين التخصصات المعرفية والميادين الأمبيريقية وتقنيات الملاحظة والتحليل [٥٤]. وعلى هذا الأساس، عارض بورديو بشدة الفصل بين الجانب المنهجي الميداني والجانب النظري في العمل السوسيولوجي. ويعرف بورديو المنهجية السلبية la méthodologisme بأنها ذلك التوجه لدى الباحث بفصل الجهد الفكري الذي يتطلبه استنباط المناهج عن استعمالها المفيد في العمل العلمي ذاته، الأمر الذي يجعل إنشاء المنهجية يقتصر على مجرد المنهجية فقط. يعتقد بورديو أن التفنن في التقنيات البحثية طالما يؤدي إلى فقر في الجانب النظري السوسيولوجي حول الظاهرة قيد الدرس. فالعمل السوسيولوجي الحق هو إذن، ذلك الذي يحافظ دائما على الرباط الوثيق بين المنهج والفكر[٥٥].

ويخلص بورديو من طرحه لمفهوم علم الاجتماع النقدي إلى أن هذا الأخير ليس بالعدو للرؤية العلمية الحديثة، ولكنه يقف ضد التصورات Conceptions الوضعية للعلوم الاجتماعية، وضد أيضا الفصل المطلق الذي تقوم به العلوم الاجتماعية الوضعية بين الجوانب الكمية والكيفية للظواهر المدروسة [٥٦]. وهكذا يتبين أن نموذج علم الاجتماع النقدي يدعو بقوة إلى الربط والحوار بين جانبي الازدواجية في الظاهرة المدروسة وفي العمل العلمي السوسيولوجي، أي أن هذا الأخير يجب من ناحية، أن يعطي أولوية لدراسة كل من الجانب الكيفي والكمي للظاهرة الاجتماعية، وأن يفتح الحوار، من ناحية أخرى، بين العمل الميداني والعمل التنظيري في مسيرة كسب رهان الفهم والتفسير للظواهر والعمليات Processus الاجتماعية.

ومما تقدم، يمكن القول إن منظورنا الثقافي الإسلامي العربي في هذه الدراسة يندرج في فلسفة رؤية علم الاجتماع النقدي[٥٧]. فنحن ننتقد بشدة علم الاجتماع الغربي المعاصر الذي يكاد يهمل بالكامل المعالم الميتافيزيقية للرموز الثقافية التي أشرنا إلى البعض منها في هذا البحث. وفي المقابل، فنحن ندعو اليوم علماء الاجتماع العرب إلى عدم الاستمرار في التقليد شبه الكامل على المستويات الإبستمولوجية والمنهجية والنظرية لنظرائهم الغربيين القدماء

والجدد. فقد رأينا أن علم الاجتماع الغربي يشكو اليوم من أزمة وحدة الإبستمولوجيا التي طالب والرشتاين بقوة كل علماء الاجتماع بتجاوزها. وعلماء الاجتماع في الوطن العربي هم بحق مؤهلون كثيرا للاستجابة إلى هذه الدعوة الملحة ووضعها موضع التنفيذ في الفكر السوسيولوجي العربي للقرن الواحد والعشرين، إذ رؤية الثقافة الإسلامية العربية سباقة في هذا المضمار: توحيد كل المعارف والعلوم، وبالتالي فلا مكان في هذه الثقافة لظاهرة «الثقافتين»، والجفاء والعداء بين التخصصات المعرفية والعلمية. وبعبارة أخرى، فعلم الاجتماع العربي القائم على قوة الإبستمولوجيا التوحيدية المطلقة للثقافة الإسلامية العربية مؤهل بحق أن يكون منيعا كل المناعة من الأزمة الإبستمولوجية التي يعيشها علم الاجتماع الغربي، وبقية أصناف المعارف والعلوم اليوم.

أما على مستوى دراسة الثقافة، أو الرموز الثقافية برؤية الثقافة الإسلامية العربية، فالأمر مشروع جدا بالنسبة إلى علم الاجتماع العربي، كما يتجلى ذلك في صفحات هذا البحث. فمن جهة، يساهم ذلك في توطين هذا العلم في رؤية وإبستمولوجيا الثقافة الأم لمجتمعات الوطن العربي. ومن جهة ثانية، تساعد المعالم الميتافيزيقية للرموز الثقافية على فتح آفاق معرفية جديدة كانت غير جلية في تراث الفكر السوسيولوجي المعاصر حول الثقافة: ذلك الكل الضخم والمعقد.

حادي عشر: الأمة العربية وعصبيتها الثقافية

مفهومنا للرموز الثقافية بلمساتها الميتافيزيقية يسمح لعالم الاجتماع العربي أن يتحدث، مثلا، عن مجتمعات الوطن العربي بصفتها منطقة توحد بين أجزائها المتباعدة والمتقاربة الرموز الثقافية الإسلامية العربية الرئيسية: الإسلام واللغة العربية وثقافتاهما. إذن، فالأمة العربية هي في المقام الأول حصيلة لتلك الرموز الثقافية التي تتجاوز عوامل القرب الجغرافي والتبادل الاقتصادي والتحالف العسكري بين الأقطار العربية. فالشعور والتضامن العربيان والإسلاميان العفويان عند العامة والخاصة في مجتمعات الوطن العربي يعودان، في نظرنا إلى ما يمكن أن نطلق عليه بالتعبير الخلدوني بالعصبية الثقافية. فصاحب المقدمة يرى أن صلة الرحم بين الناس هي أهم أسس التضامن والوحدة (العصبية)، بينهم «وذلك أن صلة الرحم طبيعية في البشر إلا في الأقل. ومن صلتها النعرة على ذوي القربى، وأهل الأرحام أن ينالهم ضيم أو تصيبهم هلكة، فإن القريب يجد في نفسه غضاضة من ظلم قريب أو العداء عليه، ويود لو يحول بينه وبين ما يصله من المعاطب والمهالك، نزعة طبيعية في البشر مذ كانوا» [58]. فالعصبية كسلوك تضامني مع أهل صلة الرحم هي في التصور الخلدوني، ظاهرة ذات جذور بيولوجية مورثاتية bio-génétique.

إن ما نعنيه بـ «العصبية الثقافية» هو أن اشتراك الأفراد والجماعات والمجتمعات في رموز ثقافية (لغة وعقائد وفكر وقيم ومعايير وأعراف ثقافية ومعرفة/ علم...)، متجانسة ومتشابهة يدفعهم إلى التقارب والتضامن بعضهم مع بعض بطريقة تلقائية يغلب عليها الحماس العاطفي في المساندة والدفاع عن الذين يشتركون معهم في تلك الرموز الثقافية. ومما يميز «العصبية الثقافية» عن عصبية صلة الرحم هو أن الأولى أرحب صدرا وإنسانية بكثير من الثانية، من حيث قدرتها على استيعاب عدد هائل من ملايين البشر قد يصل إلى ضم البشرية جمعاء من كل الأجناس والمجموعات العرقية والعشائر والقبائل، أي أن اشتراك الأجناس البشرية في رموز ثقافية واحدة يخلق بينهم - بما يشبه عصا سحرية أو بما سميناه بالروح الثقافية الرموزية [59] - عرى الأخوة والتضامن بين الأفراد والجماعات التي لا يعرف بعضها البعض، وتفصل بعضها عن بعض مئات وآلاف الأميال. إن الشعور التضامني العفوي الإسلامي العربي الكاسح بين أبناء وبنات مجتمعات الوطن العربي الكبير لا يستطيع تفسيره مفهوم عصبية صلة الرحم الضيقة عند ابن خلدون [60]. ومن ثم يتصف مفهوم «العصبية الثقافية» لذلك، بكثير من السداد والمصداقية.

ومن ثم يمكن القول إن الشعور بالتضامن بين المجتمعات العربية التي تشترك في رموز ثقافية رئيسية هو حقيقة واقعية ثابتة ما دامت الشعوب العربية تحافظ على انتمائها إلى رموز متجانسة، والتي يأتي في طليعتها الدين الإسلامي واللغة العربية وثقافتاهما. وقد يضعف هذا الشعور كثيرا أحيانا، ويقوى كثيرا أحيانا أخرى تحت ضغط عوامل مختلفة، ولكنه لا يلفظ أنفاسه أبدا. فهو ذو طبيعة خالدة ما خلدت الرموز الثقافية الإسلامية العربية بين شعوب الوطن العربي، ففي حالة أقصى ضعفه، يكون الشعور التضامني على الأقل قوة كامنة وصامتة في أعماق اللاشعور الجماعي الإسلامي العربي. وفي حالة عز قوته وعنفوانه يصبح الشعور التضامني، بين تلك الشعوب، قوة عاتية وصاخبة تشبه القوى الماورائية الماردة في دنيا الشعور الجماعي الإسلامي العربي ضد أعداء الأمة العربية.

إن الحديث عن قضية الوحدة العربية في الماضي والحاضر يأخذ مشروعيته بقوة من الوحدة الثقافية الصلبة التي تربط مجتمعات المنطقة العربية. فتحدث الغالبية الساحقة لهذه الشعوب باللغة العربية، وتدينها بالعقيدة الإسلامية يقيمان أساسا للتضامن والوحدة لا يضاهيه في القوة والمتانة والتواصل عبر الزمن لا وحدة الشعوب الاقتصادية أو العسكرية أو السياسية، إذ إن اللغة والدين هما عنصران رئيسيان مما سميناه بالرموز الثقافية: اللغة، الفكر، المعرفة/ العلم، العقائد، القيم والأعراف الثقافية والأساطير، وهي كلها عناصر قادرة، من جهة، على التمتع بأمد حياة طويل عبر الزمان والمكان قد يصل إلى درجة الخلود. ومن جهة ثانية، فقد أثبتت ملاحظات أصحاب الرأي في العلوم الاجتماعية أن اشتراك الأفراد

والجماعات والشعوب في لغة وعقيدة وثقافة واحدة يقوي بينها عرى التواصل والتقارب والتضامن أكثر من غيره من العوامل الأخرى. ومن ثم يمكن القول إن تأهل المجتمعات الأوروبية للوحدة الثقافية هو أضعف مما تتمتع به المجتمعات العربية في هذا الصدد. فدول الاتحاد الأوروبي، على سبيل المثال، تتحدث لغات مختلفة: الإنجليزية، الفرنسية، الألمانية، الإسبانية، الإيطالية... إلخ. أما اللغة العربية، فهي اللغة المشتركة التي تتحدثها المجتمعات العربية. فنحن هنا أمام صنفين مختلفين للوحدة بين الشعوب:

١- يمثل الاتحاد الأوروبي محاولة لتوحيد أعضائه على المستوى الاقتصادي والسياسي والقانوني على الخصوص. وهي وحدة تسعى إلى تحقيق مصالح آنية ملحة تؤمن مسيرة التقدم في تلك المجتمعات. أما على مستوى توحيد اللغة والدين بين تلك البلدان، فذلك أمر غير وارد في خطة توحيد أوروبا في الوقت الراهن. بل هناك احترام للتنوع اللغوي والديني في دستور الاتحاد الأوروبي.

٢- أما بلدان المنطقة العربية بين الخليج والمحيط فإنها تفتقد، من ناحية، الكثير من عناصر الوحدة الاقتصادية والسياسية والقانونية. ولكنها تتفوق، من ناحية أخرى، على مجتمعات الاتحاد الأوروبي على مستوى الوحدة الثقافية، إذ إن أغلبية سكان الوطن العربي يتحدثون اللغة العربية ويدينون بالإسلام. ومن ثم، فمشروع الوحدة العربية يجد قوة مشروعيته في الشعور بالتقارب والتضامن والوحدة بين الشعوب العربية، وذلك بسبب الأرضية الثقافية المشتركة بينها منذ قرون. فمعطى الوحدة العربية الثقافية بين الشعوب العربية هو إذن أمر سابق لعوامل الوحدة الجغرافية والاقتصادية والعسكرية والسياسية ومتغيرات الزمان والمكان التي تلوذ بها قديما وحديثا الكثير من المجتمعات لإرساء التضامن والوحدة الهيكلية بين العديد من الشعوب في مناطق مختلفة من العالم.

وبالتأكيد هناك فروق مختلفة بين هذين النمطين من التجمع الوحدوي. فمنظورنا الفكري الإسلامي العربي حول الرموز الثقافية في هذا البحث يساعد على إبراز بعض ملامح هذه الفروق الوجودية بين هاتين الكتلتين من الشعوب. فعلى المستوى النظري بيَّنا - انطلاقا من الملاحظة والإبستمولوجيا الإسلامية لها - أن الرموز الثقافية هي أهم ما يميز الجنس البشري عن غيره من أجناس الحيوان والطيور والأسماك والحشرات، وهي التي تعطيه السيادة عليها. فهي إذن جوهر الإنسان وأعز ما يملكه. فمن دون الرموز الثقافية يسلب البشر من إنسانيتهم وتنزع منهم الخلافة هنا على الأرض، ويسمح هذا بالقول إن توحد الشعوب (مثل مجتمعات الوطن العربي) في الرموز الثقافية هو أعز وأعمق توحد بشري ممكن، لأنه توحد قائم على أهم ما يميز الإنسان عن بقية الأجناس الحية الأخرى. إنه توحد يمس جوهر وعمق إنسانية بني البشر، وبالتالي فهو يختلف عن أنماط التحالفات الأخرى (مثل الاتحاد

الأوروبي) التي تقع بين الأمم والشعوب كالوحدة الاقتصادية والقانونية والتحالف العسكري، ويمكن اعتبار هذه التحالفات أنها تحالفات جانبية؛ لأنها لا تمس عمق الرموز الثقافية للمتحالفين. ومن ثم فهي لا تتمتع بالاستقرار والدوام، مثلما هو الأمر في وحدة الرموز الثقافية بين الشعوب، إذ إن أمد بقاء الرموز الثقافية طويل وقد يكون مرشحا حتى إلى الخلود.

أما على المستوى الميداني، فالشعور الوحدوي لدى مواطني العالم العربي ينتظر منه أن يكون أقوى من ذلك الذي نجده عند مواطني مجتمعات الاتحاد الأوروبي، وذلك وفقا لمنظور الرموز الثقافية عندنا. فكلما كان الأفراد مشتركين في عدد أكبر من الرموز الثقافية الرئيسية على الخصوص، كان الشعور الوحدوي قويا لديهم، وذلك لأن عوامل الوحدة مع الآخر هنا تمس العمود الفقري من ذات الإنسان والمجتمع، كما بيّنا. وبالتالي، فلا بد أن يكون هناك فرق واضح المعالم في الشعور الوحدي بين المواطن العربي والمواطن الأوروبي إزاء وحدة الأمة العربية، من جهة، ووحدة الاتحاد الأوروبي، من جهة أخرى. ونكتفي هنا بإشارة مختصرة إلى دور اللغة في تجسيم أو غياب الشعور الوحدوي في هاتين المنطقتين من العالم، فبينما تتحدث كل المجتمعات العربية اللغة العربية، فإن أغلبية مجتمعات الاتحاد الأوروبي تتحدث لغات مختلفة (الفرنسية، الألمانية، الإسبانية، البرتغالية...). واللغة، كما رأينا، هي أم الرموز الثقافية جميعا. فالاشتراك فيها أو عدمه مع الآخرين لا بد أن تكون له انعكاساته الإيجابية أو السلبية على مستوى الشعور الوحدوي مع هؤلاء. فسهولة التخاطب المباشر والتفاهم باللغة العربية بين مواطني كامل مجتمعات الوطن العربي يقابله استعمال عدة لغات بين مواطني الاتحاد الأوروبي للتفاهم، الذي قد يكون صعبا أحيانا. فالاشتراك في لغة واحدة مع الآخرين يعزز بالتأكيد شعور الانتساب والتوحد معهم، والعكس صحيح، وهذا ما يمثله، في نظرنا، حال الشعور الوحدوي عند كل من المواطن العربي إزاء وحدة الأمة العربية والمواطن الأوروبي إزاء الاتحاد الأوروبي.

هوامش البحث

1 نفضل استعمال عبارة «الثقافة الإسلامية العربية» بدل الثقافة العربية الإسلامية: لأهمية ثقل دور الإسلام في التأثير في جوهر ومعالم ظهور الثقافة في الوطن العربي.

2 ابن خلدون، عبدالرحمن: مقدمة ابن خلدون (٣ أجزاء)، تحقيق الدكتور علي عبدالواحد وافي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة (الطبعة الثالثة - مزيدة ومنقحة من دون تاريخ).

3 Berthelot, J - M, Epistémologie des sciences sociales, Paris, PUF,2001

4 Wallerstein, I, The End Of the World As We Know It: Social Science for the Twenty - First Century, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999.

وبتحصلنا على منحة Fulbright (2000 - 2001) استفدنا من مطالعاتنا واتصالاتنا ولقاءاتنا بعلماء الاجتماع الأمريكيين في تشخيص وضع علم الاجتماع الأمريكي والغربي اليوم. انظر مقابلتنا مع عالم الاجتماع الأمريكي Neil Smelser في:

The American Journal of Islamicsocial Social Science, vol.19,no. 2, Spring 2002.

5 Wallerstein, I, The Heritage of Sociology, The Promise of Social Science, Presidential Adress, XIV World Congress of Sociology, Montreal 26 July 1998, Current Sociology, Vol 47, NP., Jan. 1999, p16.

6 المصدر السابق، ص٦.

7 المصدر السابق، ص٧.

8 المصدر السابق، ص٨.

9 المصدر السابق، ص٨ و٩.

10 Open The Social Sciences: Report of the Gulbenkian Commission on the Restructuring of the Social Scienes,Stanford, Stanford University Press, 1996.

11 انظر الهامش (٤) أعلاه.

12 المصدر السابق، ص ٢٣٧.

13 سورة الأنبياء، ٣٠.

14 سورة الإخلاص، ١.

15 سورة الأنبياء، ٢٢.

16 Wilson, E.O, Consilience: The Unity of Knowledge, New York, Vintage Books, 1999.

17 Open The Social Sciences, op. Bonnell, V. and Hunt, L. (eds) Beyond The Cultural Turn, Berkeley, University of California Press, 1999.

انظر المصدر السابق و:

Long, E., From Sociology to Cultural Studies, Malden (Mass,USA Blackwell Publishers Inc., 1997 and During, S. (ed), the Cultural Studies Reader, London, Routledge, 1993.

18 .Encyclopedia of Sociology, Guilford, The Dushkin Publishing Group, Inc, 1974, p69

19 Durkheim, E., Les régles de la méthode sociologique, Paris, PUF/Quadrige 1981, p15.

20 R., Boudon, F. Bourricaud, Dictionnaire critique de sociologie, Paris, PUF, 1982, PP 327 - 334.

21 فيبر، ماكس: الأخلاق البروتستانتية وروح الرأسمالية (ترجمة محمد علي مقلد)، بيروت، مركز الإنماء القومي (من دون تاريخ)، ص ١٩٨.

22 انظر دراستنا المؤسسة لرؤيتنا حول الجوانب المتعالية للثقافة: «في الدلالات الميتافيزيقية للرموز الثقافية»، عالم الفكر، المجلد ٢٥، العدد ٣ - يناير/ مارس ١٩٩٧، ص ٩ - ٤٢.

23 انظر مرجع: Beyond The Cultural Turn في الهامش (١٧).

24 سورة الرحمن، ٣ و٤.

25 سورة الروم، ٢٢.

26 سورة البقرة، ٣٠.

27 سورة الحجر، ٢٩.

28 الرازي، فخر الدين: تفسير القرآن، بيروت، دار الفكر، ١٩٨١، المجلد العاشر، ص ١٨٥ - ٩٨٦ والقرطبي، أبو عبدالله: الجامع لأحكام القرآن، القاهرة، دار الكتاب العربي للنشر ١٩٦٧، المجلد العاشر ص ٢٤ و٢٥، وقطب، السيد: في ظلال القرآن، بيروت، دار الشرق ١٩٨٥، المجلد الثاني عشر، ص ١٣٧ - ١٣٩.

29 سورة الحديد، ٣.

30 سورة الرحمن، ٢٦ و٢٧.

31 White, L. The Evolution of Culture, New York, Mc Graw Hill Inc, 1959.

32 Hunt, M., The Universe Within, New York, Simon and Schuster, 1982, pp

33 Parsons, T. Societies: Evolutionary and Comparative Perspectives, Englewood Cliffs, N.J. Prentice - Hall, 1966

34 Smelser, N., Personality and Social Systems, New York, John Wiley and Sons Inc, 1967, pp 80 - 87.

35 عالم النفس الأمريكي B.F. Skinner من المدرسة السلوكية وعالم الاجتماع الفرنسي E. Durkheim رائد الحتمية الاجتماعية مثالان على ذلك.

36 Philips, D.C., Philosophy, Science and Social Inquriy, New York, Pergamon Press, 1985.

37 سورة الحجر، ٢٩.

38 سورة الأحزاب، ٧٢.

39 الديك، أحمد: سوسيولوجيا الانتفاضة، منظمة التحرير الفلسطينية - الإعلام الموحد، ١٩٩٠.

40 إن الهجوم على مركز التجارة العالمي في نيويورك ووزارة الدفاع الأمريكية (البنتاجون)، في واشنطن في ٢٠٠١/٩/١١، أحدث ذعرا ودهشة في الغرب والشرق. فالانتحار المحقق للمهاجمين بالطائرات الأربع كان بالتأكيد مدفوعا بقوة صلبة وعارمة لمنظومة الرموز الثقافية للمهاجمين.

41 Dhaouadi, M., The Cultural - Symbolic Soul: An Islamically Inspired Research Concept For The Behavioral and Social Sciences, The Amerecan Journal Of Islamic Social Sciences, Vol. 9, N 2, Summer 1992, pp 153 - 172.

42 Contemporary Sociology, Vol. 127, NO 1, Jan. 1988, pp 1 - 19

43 المصدر السابق، ص١.

44 المصدر السابق، ص١٠.

45 المصدر السابق، ص١.

46 Randal, C., Sociological Insight: An Introduction to Non - Obvious Sociology, Oxford, England, Oxford University Press, 1982.

47 Contemporary Sociology, op. p. 1

48 Ibid, pp1, 10, 11

49 Bourdieu, P. avec L. J. D. Wacquant, Paris. Le Seuil, 1992, pp 43 - 70

50 المصدر السابق، ص ١٢.

51 المصدر السابق.

52 المصدر السابق، ص٣٢.

53 المصدر السابق، ص٣٠.

54 المصدر السابق.

55 المصدر السابق، ص ٣١ و٣٢.

56 المصدر السابق، ص٣٩.

57 المصدر السابق، ص ٤٣ - ٧٠. انظر أيضا الملفين المهمين حول فكر بورديو في مجلتي:
Magazine Litéraire, No 369, octobre 1988, pp 18 - 70 et Sciences Humaines, No 105, Mai 2000, pp 23 - 37.

58 ابن خلدون، عبدالرحمن: مقدمة ابن خلدون، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٩٣، ص ١٠٢.

59 Dhaouadi, M. The Cultural Symbolic Soul. An Islamically Inspired Research Concept for the Behavioral and Social Sciences, The American Journal of Islamic Social Sciences, vol 9, No 2, 1992, pp 72 -153

60 انظر «مسؤولية من... تجديد الفكر العربي؟» للمفكر محمد جابر الأنصاري، مجلة البحرين الثقافية، العدد ٣٠، أكتوبر ٢٠٠١، ص ١٤٠ - ١٤٤.

عالم الفكر
العدد 1 المجلد 34 يوليو - سبتمبر 2005

مجاز العائف الاجتماعي في القصة السعودية القصيرة

د. صالح غرم الله زياد(*)

المجاز، القصة، الواقع

هناك علاقة تكوينية بين «المجاز» و«القصة»، تأتي من انطوائهما على ما يجاوز الواقع وما يتخطى المألوف، فكل مجاز هو - كما يقول نورمان فريدمان Norman Friedman - أسطورة مصغرة [1] وكل قصة، بالمعنى الأدبي، هي «حكاية مختلقة» [2].

لكن أسطورية المجاز وخيالية القصة لا تعني انفصامهما عن الحقيقة والواقع فكرا وتجربة ومواقف، لأننا، حينئذ، سنفقد أي رابط بين القراءة والنص ولا يغدو للنص أي إمكان قرائي. ومن هنا يقول أمبرتو إيكو Amberto Eco: إن أي عالم حكائي لا يسعه أن يكون مستقلا استقلالا ناجزا عن العالم الواقعي» [3] كما يقول رولان بارت Roland Barthes: لابد للنص من ظل ما ليكون مقروءا، سواء أكان هذا الظل «أيديولوجيا» أم محاكاة أم موضوعا» [4].

هذا الزوج الاصطلاح: المجاز/القصة ينتج لنا - إذن - «مجازية القصة» من زاوية الممارسة الإبداعية بوصفها فعل تسمية لما هو مسمى من قبل «من الواقع المعيش» سواء على مستوى المفردة أو التأليف، الشيء أو الحدث، الفكرة أو السلوك. فالقصة، هنا، تتماهى مع المجاز الذي يتصف بالغريزية، ويغدو من ثم ضروريا، لابد للإنسان، شاء أو لم يشأ، أن يتكلم به أمام الحاجات الروحية المتزايدة التي تستدعي نشاطا عقليا لتنظيم التجربة الإنسانية، واكتشاف الواقع واستنفاد مهمة تحمل في ذاتها سعادتها الخاصة [5]. وأمام النشاط المجازي

(*) كلية الآداب، جامعة الملك سعود، الرياض - المملكة العربية السعودية.

السردي بوصفه ممارسة إبداعية تأتي القراءة لتأويل مجاز القصة وتفسيره بصنع معانيه واكتشافها واستثمار ما تدخره النصوص السردية من افتراضات وأشكال المعنى.

هذه الممارسة القرائية من حيث هي بعد تفسيري لخطاب القصة، تستدعي بناء علاقة بين عالم القصة وعالم (الواقع)، وفي هذا يقول روبرت شولز Robert Schols «إن اكتشاف الموضوعات أو المعاني في العمل يقتضي منا إحداث الروابط بين العمل والعالم الذي خارجه وهذه الروابط هي المعنى»[6].

وهذا يعني أن لا معنى للنتاج الأدبي إن لم يتضمن روابط ممكنة بالعالم الاجتماعي المعيش، كما يعني أن بنية النتاج الأدبي مستقلة عن بنية الواقع الاجتماعي ولهذا استدعت إحداث الروابط معها، فحكاية الأدب المباشرة للواقع وعكسه إياه والتماثل معه تجعل الأدب وثيقة تاريخية أو اجتماعية فقيرة من الخصائص الإنتاجية ومن ثرائه الدلالي الذي يمنح مدوناته الحياة.

والحديث عن ثراء الأدب وخاصيته الإنتاجية - إلى جانب الوصف لمضمونه الاجتماعي والواقعي - يثير، حقا، الارتياب في أن تفي القراءة - وهي تصل بين البنيتين: الأدبية والواقعية - بشيء من التدليل على ثراء الأدب وإنتاجيته، إن لم تطمس الخاصية الأدبية تماما، لصالح بحث تاريخي أو اجتماعي أو نفسي، لا يرى في الأدب إلا أدلة ذلك البحث وشواهد قضاياه الواقعية، وهو ما ينزلق إليه كثير من القراءات النقدية التي اعتقدت أنها تخدم الأدب بقضايا التاريخ والاجتماع وعلم النفس، فتبين أنها تستخدمه ولا تخدمه، وأنها مثال لما يطلق عليه سعيد يقطين «القراءة المنغلقة»[7].

إن القراءة المنغلقة لا ترى في خطاب الأدب بناء للواقع بل تماثلا معه، ولا ترى الأدب مستقلا عن الواقع بل ملتصقا به. وإذا كانت نصوص القصة، والرواية بشكل أجلى، تمثل الواقع بما يفوق ما يصنعه الشعر فإنها، في الآن ذاته، تصنع ذلك من خلال منظور بنائي مستقل وغير مباشر، بحيث لا يغدو الواقع في النص هو الواقع في الخارج، إنه واقع قصصي أو روائي يرمي الكاتب من وراء إنتاجه له إلى «تقديم رؤية للعالم الذي يعيش فيه من خلال خلق هذا العالم كما يتصوره أو يتخيل أن يراه، أو كما يراه وفق موقفه منه»[8].

ليس الواقع الذي يتعاطاه الأدب هو الواقع المادي أو التاريخي في حقائقه التجريبية والعيانية الماثلة وإنما هو بنيته التصورية وكينونته الثقافية، أي الأشياء والأحياء والأفكار والوقائع وهي تحمل أسماء وتنضوي في مفاهيم، وقد جرى إلحاح أبرز منظري قراءة السرد على هذا التصور للواقع من منطلق سيميائي وأنطولوجي لساني يحيل إلى جبروت اللغة وفاعليتها على نحو ما تصورها دي سوسير Ferdenand De Saussure ففي البدء كانت الكلمة، وبدل القول التقليدي بأن لغة المؤلف تعكس الواقع يأتي القول البنيوي بأن بنية اللغة تنتج الواقع»[9].

يقول أمبرتو إيكو: «ينبغي لعالم المرجع (الواقعي) نفسه أن ينظر إليه على أنه بنيان ثقافي، ليس إلا»[10]. ويمضي إلى تبرير ذلك بالقول: «إذا كانت مختلف العوالم الممكنة النصية تتراكب.. مع العالم (الواقعي)، وإن كانت العوالم النصية أبنية ثقافية، فكيف يسعنا بعدئذ أن نقارن بنيانا ثقافيا بشيء [غير مجانس] فنجعلها قابلة للتحول بصورة متبادلة؟ وبالطبع يتم لنا ذلك بأن نحيل الكيانات موضوع المقارنة والتحويل، إلى كيانات متجانسة»[11]. وينفي إيكو وجود واقع قائم بذاته مما يمكن أن يوصف أو تُعَيَّن هويته خارج أطر من بنية مفهومية[12].

أما رولان بارت فينفي أن يستطيع أحد الكتابة دون أن يتخذ موقفا انفعاليا - مهما بلغ تجرد الرسالة الظاهرة - مما يحدث في العالم، ويصف ما يحتويه العالم من مآس ومناعم إنسانية، ونغمات، وأحكام، وأحلام، ورغبات، وهواجس بأنها المادة للعلامات التي تمثل قدرة «المسمَّى»، وهذا المسمَّى هو الكلام الأولي، ولذا فإن مادة الأدب الأولية ليست ذلك «اللا مسمَّى» بل هي على العكس تماما، المسمَّى ومن ثم يخلص بارت إلى أن: من أراد الكتابة فإنه يبدأ تسريا مع كلام سابق.

ويمضي بارت في سبيل التأكيد على هذه الفكرة الجذرية بتقرير أنه لم يعد للكاتب الحق في انتزاع (فعل) من الصمت، وإنما أن ينتزع كلاما ثانيا من شرك الكلمات الأولى التي توفر له وجود العالم، والتاريخ، ووجوده ذاته. ويصف هذا الكلام بأنه بمثابة المعقول الذي وُجِد قبله، فالكاتب يأتي إلى العالم المليء بالكلام، وليس من واقع إلا وصنفه الناس. وتبدو فكرة احتواء اللغة للعالم وتكوينه لدى بارت بعد ذلك في قوله: أن يولد الإنسان ليس إلا أن يجد نظام الرموز المنجز وأن يجيد التآلف معه[13].

وبالرغم من أن هناك من يفرق بين مجازية القصة ومجازية الشعر، فيخضع مجازية الأدب للتصنيف على النحو الذي تبلور في عمل الألسنية على نمذجة الخطابات، فبرزت - كما يقول بارت - ثلاثة نماذج كبرى للخطاب: «كنائي (سرد)، استعاري (شعر غنائي، خطاب حكمي)، قياسي إضماري (مقالي فكري)»[14] - نجد بيتر بروكس Brooks يرى أن السرد يعمل باعتباره استعارة، كما يستخدم تشارلز ماي Charles May الاستعارة في وصف عرض القصة القصيرة لمادتها السردية، ويقرر أنه يستخدم الاستعارة في وصف هذا النمط السردي، بطريقتين: **الأولى** تشير إلى العملية السلوكية، وهي تلك العملية الأولية التي يقول فرويد Fruid إنها أدت إلى ظهور المفهوم الميثولوجي للعالم، أي التجربة الغامضة أو الفعل الرمزي الذي ينقل به المرء المعنى الذاتي إلى العالم الخارجي. **والثانية**، تشير إلى المعنى الجمالي والعملية البلاغية بالطريقة التي حددها وليم جاس Gass، حين اعتبر الاستعارة نوعا من صنع النموذج، من خلال النظام والتقديم والمرجعية، تماما مثل شكل القص وطريقته[15].

هكذا تغدو القصة والأدب حركة مجاز مستمرة (استعارية وكنائية) تقلب مألوف الرؤية ومألوف التسمية والوصف والتتابع ، وبطريقة غير (عقلانية) أحيانا، محدثة صدمة إدراكية، نطل من منظورها على العالم بعين الكلمة والثقافة وثروتها الدلالية والشعورية المتراكمة في الوعي، فليس القارئ في النهاية، إناء فارغا يملؤه قول الكاتب.

مجاز العائق الاجتماعي

يبدو الحديث عن الهموم والقضايا الاجتماعية التي يعانيها مجتمع أوفئة حديثا لا صله له بالبحث في الأدب والدراسة له. ربما، لأن الأدب، كما يمكن أن نتصور للوهلة الأولى، لا يملك أن يحلها، أو أن القراءة النقدية وخاصة المهمومة بالخاصية الأدبية وتشكلها البنائي لا تباشر إعلان ما تتعاطاه نصوصه منها، أو أن غير أديب من كبار الأدباء وشطرا ليس بالقليل من روائع نتاجنا الأدبي يميل إلى إشكاليات فردية أو يكب على ذوات حالمة وشاردة، أو أن مهمة الأدب أن يلذ ويدهش ويسري فيغدو من لوازم ذلك - دوما - البعد عن الموقف الاجتماعي المعبأ بجدية لا تُحتَمل.

وكل ذلك حق وباطل في وقت معا، حق لأن هذه الصفات مطابقة لما نعتقده من حقيقة الأدب والنقد، ولكنه باطل في التفسير والنتيجة التي ينتهي إليها، إذ ليست القضايا الاجتماعية مادة للأدب إلا من حيث هي أسماء ومفاهيم وأبنية ذهنية ينزع عنها الأدب آلية الإلف ورتابة العادة، يكتشفها، ويستدرج القارئ إلى إنتاج وعي بها.

ولهذا فإن الوصف لثيمة بأنها اجتماعية ولأخرى بأنها غير اجتماعية، في إطار الأدب، غير دقيق، لأن معاني الأدب في المطلق معان اجتماعية وفردية، فالأدب نسق لغة، واللغة فعالية ثقافية اجتماعية وفردية في الوقت ذاته، بل أكثر من ذلك هي إنسانية ومحلية، ماضوية ومستقبلية، وإذا لم يكن هناك ذات فردية إلا من خلال إطار اجتماعي، فليس هناك مجتمع إلا من خلال رؤية الفرد.

لكن الذي ينبغي أن نلتفت إليه، هنا، هو أن الأدب بوصفه حركة مجازية مستمرة، كما قدمنا، أي إزاحة وتأسيسا متجددين للتسمية والتصور، يتجادل فيه (الواقعي) والمتخيل ضمن رؤية إبداعية، لا تبقي مجالا لتصور المجاز بوصفه وضعا ثانيا يتلو وضعا سابقا عليه، ومن ثم يأخذ العمل الأدبي، قصة أو قصيدة.. قيمته من «كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة، وليست مجرد بديل عن الشيء والمسمَّى ولا كانبثاق للانفعال»[١٦].

وموقف كاتب القصة من كونه السردي الذي يبدعه مطابق لموقف الشاعر إزاء الصور التي ترسمها قصيدته، كلاهما لا يقصد نقل خبر أو التعبير عن موقف أو التذرع لحاجة، فذلك غرض لا يحتمله المقصد الإبداعي، وله في أساليب اللغة - ووظائفها المرجعية والتعبيرية والذرائعية - سعة تطاوع مقتضيات حاجته.

وهنا، نعود إلى القضايا الاجتماعية التي يتناولها الأدب، فلا معنى لتصور بعض نصوصه مجازات عنها ولها من زاوية المحاكاة لها أوالتعبير عنها أو وصفها، لأن هذا يحيل المجاز / الأدب إلى فرع لأصلها، وهامش لمتنها، وكيف يكون ذلك مادامت هي، أي معناها وصورتها الذهنية، تالية، في وعينا، لبنائها وتسميتها أدبيا، لا سابقة؟!

هكذا تصبح القضية الاجتماعية ذاتها مجازا في البنية الأدبية من زاوية المفارقة لمألوف بنيانها الذهني وذلك بإخضاعه لجدل وتفاعل مع الخيال ومع المهارة الإبداعية في تنظيم الرموز وانتقاء الاستراتيجيات والفضاءات الدالة، بما يجعل ما اعتدنا، عمليا، النظر إليه في الواقع المعيش من قضايا اجتماعية كالفقر والرشوة وفقدان الحرية والجهل والخيانة والبطالة وعمل المرأة... إلخ - مادة أدبية مستقلة بنائيا عن واقعها في خارج النصوص استقلالا يتيح لها خاصية الإنتاج الدلالي المتجدد.

هذه الثيمات الاجتماعية وأمثالها في بعدها السلبي تستحيل مجازيتها في كثير من النصوص السردية إلى عنصر بنائي فاعل ينتج وظيفة المناوأة والاعتراض والإعاقة ليس لسبيل البطل فحسب بل للجماعة بكليتها. وهي في خاصية فعلها هذا تطابق وظيفة «الشرير» Villain التي تمثل لدى فلاديمير بروب Vladimir Propp إحدى الوظائف الأساسية التي تُفترض للشخصية في الحكاية الخرافية، وتندرج أفعالها في عدد من الوحدات الإحدى والثلاثين التي حصر فيها أفعال الشخصيات في ذلك النمط السردي معتبرا إياها ثوابت قاعدية له [١٧]. كما تطابق دور «المناوئ» Opponent لدى أ.ج. جريماس A.G.Greimas في النماذج البنيوية التي صنعها للأفعال المتعارضة في السرد، ويؤدي دور الإعاقة لـ «الذات» [١٨].

وأعتقد أن إطلاق صفة «العائق» أكثر دقة على ما نحن بصدده الآن من دور مجازي للواقع الاجتماعي في الإعاقة والاعتراض والتصدي لمهمة تتصف بالخيرية. ليس، فقط، لأن القصص التي اخترنا القراءة لها من هذه الوجهة تصنع مجاز الواقع بما يجعله، حقا، عائقا وليس مناوئا أو شريرا، بل أيضا لأن العائق أدل على طبيعة الدور المطلوب تجاهه، فهو ليس الدور الموجه إلى الشرير أو المناوئ. ثم إن العائق صفة توجه الوعي نحو حضورها وآنيتها في نوع من التجاهل للنية والمقصد والغرض وما يستحضر منطقا سببيا وعقلانيا يبرر عدائية الفعل. والعائق - بعد ذلك - لا يمكن أن نأخذه مأخذ المساواة للبطل والتعادل معه في التكوين والحجم، فالعائق يفوق البطل حجما وتكوينا بالقدر الذي يفوق به المجتمع فردا من أفراده. وأخيرا فإن صفة الشر أو المناوأة للخير ليست محسومة بشأن ما نقترح وصفه بـ (العائق)، فالاعتياد والإلف مولد لقسرية تسليم وموالفة مستمرة مع الواقع دون تنبه، بحيث ينتج الوعي بالعائق عن حركة انقلاب واهتزاز لمألوف هذا الواقع.

لكن، ما الذي يوجه القراءة إلى تأويل (العائق) المتصف بالصفات المذكورة أعلاه تأويلا ثقافيا اجتماعيا وليس شيئا آخر؟!.

هذا السؤال يوجه إلى القراءة وهو في العمق موجه إلى الكتابة، إذ كل قراءة هي افتراض تتضمنه الكتابة [١٩]. وينبغي ألا نغفل هنا الدور الذي تضع الثقافة فيه الكاتب، والفعل الذي تنتظره منه، فهو، دوما، ضمير الأمة الحي، وقلمه شعلة الضوء التي تنير الظلام، وعليه مهمة الانحياز إلى معاناة الناس، والتخطي بوعيهم وواقعهم كل العوائق التي تحول بينهم وبين الحياة في معانيها الأكثر سموا وإشراقا واطمئنانا. إن التسلية مهمة رخيصة في العرف الثقافي الاجتماعي للكتابة، ومن هنا احتوت الكتابة معنى الاصطراع مع عوائق وأسئلة إشكالية لها ذخيرة موسوعية في ذاكرة الثقافة الاجتماعية ذات البعد الزمني الذي يجعلها تلح على حضور المعيش والراهن وتمثلاته الذهنية.

فكما اقتبسنا من قبل عن رولان بارت أنه: لا يسع أحدا أن يكتب دون أن يتخذ موقفا انفعاليا مما يحدث في العالم، يقول محمد علوان: «كانت القصة بمثابة الصرخة التي أصرخ بها لأن لدي ما أقوله وما أعانيه لا على اعتبار الهموم الفردية، بل لأنها جزء من هموم هذا الإنسان، فرحه وخيبته وانتصاره...» [٢٠]. وهي ذات الفكرة التي تحملها صيغ مختلفة في شهادات كتاب القصة السعودية القصيرة، فتأخذ، عند سباعي عثمان، وجهة النفي أن يكون الأدب ترفا لا دور اجتماعيا له في التوعية والفكر، وتلمح، عند حسين علي حسين، إلى الصلة بين فردية الصراعات النفسية التي تتخذ طابع الفشل والقضايا الاجتماعية لفئة أو لبيئة جغرافية محددة، وتؤكد على ناتج الوضوح والمقروئية في تقارب الكاتب مع هموم وآلام الناس عند عبدالعزيز مشري، وأن هموم القصة القصيرة، دوما، تحمل، في رأي شريفة الشملان وجارالله الحميد وناصر العديلي وعبد العزيز الصقعبي وسعد الدوسري، صلة بتحديات العصر ومتغيراته وقضايا الإنسان العربي والإنسانية جمعاء، وهي، عند عبدالله بامحرز وخالد البليهد، نوع من أنواع الخلاص والخروج من المأزق والانتصار على محاولات الاحتواء والاستلاب [٢١].

ولا تختلف هذه الرؤى عن شهادات كتاب القصة القصيرة في العالم العربي بمختلف اتجاهاتهم وأجيالهم، فقد توجهت مجلة (فصول) بسؤال - مع أسئلة أخرى- عن الاهتمام بمغزى كتابة القصة بالنسبة إلى الأوضاع الاجتماعية المعاصرة، إلى عدد من هؤلاء الكتاب، أبرزهم: إبراهيم أصلان، وأبو المعاطي أبو النجا، وإدوار الخراط، وسليمان فياض، وعبد الحكيم قاسم، وعبد الرحمن مجيد الربيعي، وعبد العال الحمامصي، وعبدالله الطوخي، ومجيد طوبيا، ونجيب محفوظ، ويحيى حقي، ويوسف إدريس، ويوسف القعيد، وغيرهم، وكان بارزا بشكل ملحوظ في إجاباتهم الحرص على تأكيد مغزى ما يكتبون بالنسبة إلى مجتمعهم، وإن كان هذا المغزى، دوما، بطريقة الفن غير المباشرة لا بطريق الوعظ والخطابة [٢٢].

ولا ينفصل الموقع الوظيفي للكاتب، كما تصنعه الثقافة، عن الموقع الوظيفي للأدب القصصي بصورة عامة، حيث يأتي هذا الموقع من زاوية التعارض مع بنية الواقع الاجتماعي، فالانسجام التام والتصور الوردي للحياة والواقع لا يصنع قصة، إن القصة صراع وتعارض بين حوافز وعوائق.

نتصور - إذن - أن القصة إذ تنطوي، بالضرورة، على بنية اجتماعية ما فإن عوائق هذه البنية تحديدا تستحيل إلى مكون وظيفي في نص القصة، وقد رأينا في هذا المدخل النظري أن القصة تؤخذ - كما يؤخذ الأدب عامة - مأخذ المجاز حين يحيل إلى رؤية المسميات عبر أسمائها المتحولة وصورها الذهنية وليس وقائعها الخارجية، وفي ضوء هذا المدخل النظري تحاول الدراسة أن تقرأ مجاز العائق الاجتماعي في نصوص مختارة من القصة السعودية القصيرة.

١- الظلام

هذا هو عنوان إحدى قصص عبده خال[٢٣]، تستهلها عبارة: «الإهداء: لكل الأحبة في هذا القلب». وسأحاول عرض نص القصة هنا بطريقة تناسب كثافته التي لن يفلح الاختصار في نقلها دون إخلال. فأول القصة يروي - بضمير الغائب - لحظة دخول الشخصية المحورية إلى«الظلام» حيث بذرة الأب ثم صرخة الميلاد ويشكل يجسد التلقائية والغريزية.

«ابوه يجول به في عينيه،

الجيب المثقوب لا يمنع العين من التجوال.

وجد أرضا طيبة فألقاه بها، ينساب الماء لزجا في تجاويف الحقل.. يتمشج... يتماسك.. فتتكور الأرض.. الماء اليابس ينمو في الظلام.. وينمو... يفتق الأرض.. يطل صارخا..» (ص٦٩).

ونشهد بعد ذلك «الظلام» عبر عيني هذه الشخصية، التي تستحضر قارئها موجهة إليه سردها بضمير المخاطب،واصفة اكتشافها للظلام والبحث عن مخرج:

«إن المسافة بين بوابة الخروج والدخول غابة من الظلام تمتد إلى ماقبل وما بعد البوابتين.. يفترشها هذا الجسد..

ظلام الغرفة يحول بينك وبين الآخرين. تتوق للرؤية. تركض أناملك على جدار الحائط.. تذرع أذرعه الجدران..

: المفتاح مخبأ في مكان ما» (ص٦٩).

ويأتي البحث عن النور في وقفة طفل أمام دكان يسأل عن علبة كبريت، أو ثقاب واحد ولكن الإجابة تأتي قاطعة: «قلت لك لا يوجد». وتنطوي الشخصية، بعد ذلك، على نفسها شاتمة الظلام، ومتألمة من اضطرارها أن تجثو وأن تقرأ الأمكنة بالاحتمالات، ومتلهفة على شرارة واحدة كفيلة بأن تغتال الظلام، ويصل بها اليأس إلى الرغبة كليا عن الحياة، قائلة بتحسر

موجه إلى أبيها: «ليت رغبته انطفأت في عينيه كنت الآن خارج هذه الدائرة» (ص٧٠).

لكن هذا العجز الوجودي الفادح يتلاشى قليلا. فتبدأ محاولته الخروج والبحث عن النور. وهنا يبدأ رسم خارطة الموقف، بنفي أي شك في أن المسافة بين البوابتين مستقيمة، ويقترح أن يقطعها ركضا. لكن مشكلة الوقوف - أولا - هي مدار المحاولة. فقد حاول كثيرا أن يقف، وكان يسقط في كل محاولة. وتعلم الحبو، فحبا، ولم يكن هذا الحبو ميسورا، إذ مضغ الطريق ركبتيه وراحة كفيه، وكان للظلام أشواك قاتلة. ومع مواصلته الزحف، وجد فجأة أنه يستطيع الانتصاب والسير. فيسير رغم أن السير في الظلام مؤلم. وأسنان الطريق المدببة تؤلمه، ويتعلم لبس الأحذية، التي تمنح خطواته الثقة. وتأتيه وهو يتلمس خطواته الصعبة في وسط الظلام، أصوات مختلفة، فيثبتها مع صفة كل منها:

«قال حكيم: من علامات الأحمق الاستعجال»

«صوت غاضب: عساك بالعمى.. دهست قدمي»

«صوت عشوائي: لعنك الله يا منحرف»

«صوت قبيح: يابن الكلب.. دلقت كأس الماء»

«صوت خامل: أيها السيد ابق في مكانك» (ص٧٠ و٧١).

كان يعدل من خطواته، ويغير اتجاهه قليلا، ويبتلع غضبه، ويواصل سيره، ويتحدث عن عجيبه من هذه الأصوات، التي تجذبه كلها ليقاسمها الشقاء، وليس بينها صوت يدفعه إلى اكتشاف النصف الآخر. ثم يتساءل عن نتيجة استسلامه لها، وينتهي إلى التصميم على السير. فينهش ألم حاد ساقه ليكتشف قطة متألمة ترضع صغارها. وفيما يعيد استذكار أن المسافة بين البوابتين مستقيمة، وأن عليه أن يسير للخلف ليهتدي لبوابة الدخول التي فقد وجهتها، يعرض أيضا مزيدا من الأصوات مع صفاتها:

«ترتيل مقدس: ﴿الله نور السموات والأرض﴾

«سؤال شيطاني: هل يلج الجمل في سم الخياط»

«أغنية رديئة: طول يا ليل يا ليل.. واسهر يا عين يا عين»

«صوت وقور: أنر جسدك.. واشعل عينيك بالتحديق» (٧١ و٧٢).

وتأخذ إنارة الجسد التي أمر بها الصوت الوقور مساحة لابأس بها من النص، فيتحدث عن تفاصيل بحثه من القدمين إلى الرأس عن مفتاح دون جدوى، ويتحسر على طول الظلام، ويبدو له أن لا حيلة إلا أن يستلقي لعل الأطراف تلامس أحد البابين. فيستلقي على الأصوات الغاضبة والمستنكرة واللاعنة. ولكن المسافة أطول من جسده، وتبدأ حشرات صغيرة في نهش جلده بنشوة، ثم يقرران لاسبيل إلى الخروج إلا بالسير والركض في كل الاتجاهات. وهنا تستبدل القصة ضمير الغائب بضمير المتكلم واصفة مضيه رافعا يديه بمحاذاة صدره، وقدماه

تركلان الأشياء، واللعنات تلاحقه، وتكون نهاية القصة إعلان النور، لكن ذلك يتضمن موته، في تتابع لأحداث الخاتمة كما يلي:

« أبحث عن مفتاح النور لنا جميعا.

- الأصوات مجتمعة: ابق في مكانك وأرحنا!

يغادر الأصوات ويركض.. قدماه تسبحان في الهواء.. يصرخ.. يسقط.. يرتطم جسده بمفتاح النور.

الأصوات تهلل بالضجيج.. تسير على الجسد الملقى بفرح.. نور.. نور.. ظهر النور.

يحرك الليل أطرافه.. يثني عباءته.

للتو عاد الطفل يحمل عود الثقاب بفمه» (ص٧٥).

❖❖❖

تصنع القصة (الظلام) عائقا لبطلها وللجماعة من حوله، لكن الجماعة تستحيل إلى عائق إضافي يكبح حركة البطل في بحثه عن النور، عبر عبارات شاتمة وأخرى آمرة له بأن يبقى في مكانه أو ناهية له عن الاستعجال، وعبارات غيرها تسخر منه أو تعبِّر عن بهجتها بالظلام، كأن لا أحد يريد النور، أو كأنهم هم من صنع الظلام ووقفوا للدفاع عنه، أو لتثبيط إرادة الاجتثاث له. وملفوظ العبارات الموجهة إلى البطل يحيل إلى نسيج خطابات اجتماعية وثقافية عديدة لا تند عن الذاكرة، وهذا يعني أن القصة تصنع دلالتها في سياق واقعي معاش.

بيد أن هذه الدلالة مركبة مجازيا، فلا أحد يقرأ هذه القصة بوصفها خبرا عن احتجاز مجموعة من الأشخاص في غرفة مظلمة ولجاجة أحدهم في البحث عن النور، إذ لا يتيح نص القصة مثل هذه القراءة، ولو حدث ذلك لكان كاتبها مراسل وكالة أنباء، ولكان مكانها نشرة الأخبار. هي - إذن - قصة أدبية، تنهض بتركيب البنية الذهنية والثقافية للواقع الاجتماعي من زاوية المجاز، فليس (الظلام) فيها هو الظلام الحسي الذي نعرفه، بل شيء آخر.

إن السياق الثقافي والذهني يمدنا بمعان عديدة للظلام تجتمع على السلبية وتصنع في عمومها صفتي (القيد) و(العمى) وهما ما يؤول إلى اسم متجدد لكل ما يكبح أو يحرف أو يعوق الحركة والانطلاق في وقائعها المادية والفكرية والعقدية والأخلاقية. وفي مدارات هذه الوقائع الفردية والاجتماعية والإنسانية.

ففي القرآن الكريم ترد اشتقاقات الظلام للدلالة على ذهاب النور بما يعوق عن إدراك الطريق والوجهة والمبتغى: **﴿كلما أضاء لهم مشوا فيه وإذا أظلم عليهم قاموا﴾** (البقرة:٢٠) وللدلالة على الضلالة أي عدم الهدى والرشاد: **﴿الله ولي الذين آمنوا يخرجهم من الظلمات إلى النور﴾** (البقرة:٢٥٧). أو على عدم المعرفة للأمر أو الشيء من أين يؤتى له:

﴿قل من ينجيكم من ظلمات البر والبحر﴾ (الأنعام:٦٣) أو على الاسوداد والكآبة وانقباض أسارير الوجه: ﴿كأنما أغشيت وجوههم قطعا من الليل مظلما﴾ (يونس:٢٧).

وفي لسان العرب أقوال تطلق «المظلم» على ما يتصف بالشدة أو الشر أو ما يؤدي إلى ما يكرهه المرء، إذ يرد: «ليلة ظلّماء، ويوم مُظْلِم: شديد الشر، والعرب تقول لليوم الذي تلقى فيه شدة: يوم مُظْلِم.. وظُلُمات البحر: شدائده.. وتكلمَ فأظلم علينا البيت أي سمعنا ما نكره»[٢٤].

وظلام «الشدة» أو «الشر» أو «المكروه» مستمد من عوقه الحركة وقبضه الانطلاق والانبساط بما يورث للظلام معنى القيد والحبس والحصار، وهو المعنى الذي يلتقي مع «العمى» من جهة حَدّه الحركة وفرضه الحبس على صاحبه، فكان - مثلا - علّة لأحد قيدي «رهين المحبسين». وهو القيد الذي غلب على دلالة الظلام في آيات القرآن الكريم التي عرضنا، لأن كلا من: ذهاب النور، والضلالة، وعدم المعرفة، يغدو ظلاما من جهة التعمية وفقدان الحقيقة.

إن «القيد» و«العمى» من حيث هما مرجعية واقعية وذهنية لمجازية (الظلام) في تنقلها بين المعاني، يؤديان إلى بسط طاقتها الدلالية لاحتواء عوائق الحركة والنظر والتقدم، فتغدو دالا من دوال: التعصب، والتخلف، والجهل، والفقر، والاستعمار، والقمع، والتسلط، والحصار، والحزن، واليأس... إلخ. وذاكرة الثقافة عامرة بالنصوص وألوان الخطاب التي تمتد بالظلام إلى هذه المعاني، كما تعد بقدرته على الامتداد إلى معان أخرى من هذا القبيل.

ويلتقي، هنا، عنوان نص روائي هو «بادية الظلمات» (١٩٨٩) - مثلا - الذي يؤلف أحد أجزاء خماسية (مدن الملح) لعبد الرحمن منيف، مع عنوان قصيدة «في الظلام» أو قصيدة «زوبعة في الظلام» في ديوان أبي القاسم الشابي، وقصيدة «الظلام يسقط على سنتياجو» لعبد العزيز المقالح في ديوانه (هوامش يمانية). كما يلتقي هذا مع عناوين لم تقف في تسمية معاني الظلام على اسمه، بل امتدت بها إلى المفردات أوالتراكيب التي تحمل صفته وتؤدي دلالته وتحمل طاقة الإيحاء والاستدعاء له، مثل: «الليل»، في عنوان ديوان فدوى طوقان: «الليل والفرسان»، وقصيدة حمد الحجي «ليل الاستعمار» في ديوانه «عذاب السنين»، وقصيدة عبد العزيز المقالح «صراخ في ليل بلا نجوم» في ديوانه «رسالة إلى سيف بن ذي يزن»، ومجموعة نجوى هاشم القصصية «السفر في ليل الأحزان»، ونغض النظر عن مئات - ربما - القصائد الرومانسية التي رددت «الليل» دون أن يعنيها معنى الظلام فيه. ومثل الليل في أداء دلالة الظلام: الأبواب المغلقة أو الحصار، في عنوان قصيدة فدوى طوقان «حصار» في ديوانها «أمام الباب المغلق»، وديوان محمود درويش «حصار لمدائح البحر» ومجموعة مصطفى أبو النصر القصصية «الركض في مكان مغلق»... وغيرها.

ومعنى المحاصرة وانغلاق السبل وتداعياته بالمطاردة والسخط والقهر والاستبداد، وما تورثه من معاني الهم والحرمان واليأس.. هو ركيزة الفهم لصورة الظلام والليل فيما استقر في ذاكرتنا من الشعر القديم، فليل امرئ القيس المظلم وقد حاصره بأستاره وجثم عليه بأنواع الهموم، هو ليل النابغة الذي لا مفر له من غضبه وسخطه [٢٥].

وتتصل دلالات الظلام هذه بمذخور الذاكرة تجاه معان غيبية لا تنفك عن العذاب والإثم والخسران، مثل «ظلمة القبر»، و «ظلمة يوم القيامة» و «ظلام جهنم واسودادها» [٢٦]. وهي معان تمد الظلام بطاقة من الإيحاء الذي تتصل فيه معاني الشقاء والبؤس بالإثم والخطيئة، وتتواشج معاني الحساب والعذاب مع الشر والضلالة.

ولا تختلف دلالات الظلام على (القيد) و(العمى) وما يتفرعان إليه أو يستدعيانه من معان تؤدي دلالة الظلام وتتخذ اسمه، عن معاني الانحطاط والجهل والتخلف التي يطلق عليها من الوجهة التاريخية الحضارية «عصور الظلام»، وهي الترجمة الحرفية للعصور المسيحية في أوروبا Dark Ages التي تمتد من القرن الخامس إلى القرن العاشر الميلادي [٢٧]. وظلامية هذه العصور تشير بانحطاطها وتأخرها إلى القيد والعمى، وهما، هنا، معنيان للشلل التاريخي ولتعطل وظيفة العقل، حيث انعدام القدرة على الصعود والتقدم والقدرة على إبداع المعرفة البشرية وتنميتها، وهو ما تحقق بالخروج من الظلام إلى: عصر النهضة وعصر الأنوار.

أما أضداد الظلام التي بها يتميز، فتجتمع على الإيجابية في مقابل المعاني السلبية للظلام، وتمتد إجمالا في مساحة تحدها صفتا: «الحرية»، في مقابل القيد، و «الإبصار» في مقابل العمى، وهما ما يصنع ضدية «الظلام» في اسم «النور» الذي يؤول به تكوين دلالته من الحرية والإبصار إلى اسم متجدد لكل ما يفسح ميدان الحركة ويطلق عقالها المادي والمعنوي.

فالنور هو «الضياء» الذي يتيح البصر بالأشياء ورؤية المقاصد، وهو «الهدى والرشاد» و «الوضوح والبيان» وهو من أسماء الله تعالى: **﴿الله نور السماوات والأرض﴾** (النور: ٣٥) وهو «ضياء الحق وبيانه» و «الإشراق وحسن اللون» [٢٨]. وهي معان تدور بالنور في مدار من الضدية للظلام. وتبسط دلالته وتُعدِّدها لاحتواء كل ما يضاد عوائق الحركة والنمو والنظر والتفكير، فيغدو النور دالا من دوال: العلم، والوعي، والتقدم، والنهضة، والتحرر، وتحقيق الوجود، والقوة...إلخ. وتغدو ضرورته البيولوجية برهان اتصال تلك المعاني بدلالة الحياة، فهو، في مقابل صلة معاني الظلام بالموت، يصل معانيه بالحياة ليكون سببا فيزيقيا من أسبابها، وإشارة عليها.

هكذا - إذن - يغدو بحث بطل القصة عن النور، كفاحا في سبيل تجاوز عائق الحياة، وليس الظلام سوى هذا العائق الذي قيد حركته وأعماه. وتبدو مواجهة البطل للعائق مواجهة لمركب الظلام والناس المستسلمين له والذين يصبحون بالتالي منتِجا سخيا لحقيقة معناه، والمفارقة،

هنا، هي المحور الذي يحفز حركة القصة ويدفع أحداثها. فالبطل مفترق عن الجماعة، إذ يرفض الظلام ويقبلونه، ويبحث عن النور ويتشاغلون عنه، ويحاول الحركة والمشي ويتشبثون بالقعود.

٢- الرياح

تحكي قصة «رياح» لفهد الخليوي[٢٦]، حدث «رياح» هبت على مدينة معرفة بألف لام العهد، من خلال وجهة نظر الراوي العارف بكل شيء والمحايد، ليغدو أسلوب القصة صورة تسجيلية، نرى فيها الحدث ورد الفعل الجماعي، دون أن يقحم المؤلف شعورا شخصيا على هذه الصورة التسجيلية التي تشبه التقرير الإخباري.

وتبدأ القصة بتأكيد غرابة تلك الرياح وعنفها بعبارة: «لم تعهد المدينة تلك الرياح التي أزت بعنف قرب شواطئها». ويمتد الوصف لذلك الحدث العنيف من خلال تسجيل مشاهد منتقاة، فأمن السواحل يضطر لإصدار تحذير عن مدى خطورة ارتياد البحر، وأخبار من محيطات بعيدة تفيد بأن المدينة ستمنى برياح أشد، وفلكيون أكدوا انتقال الرياح إلى قلب المدينة، وسرب من الطيور كان يغرد فوق البحر دفعته شدة الرياح للتحليق بعيدا باتجاه الصحراء، والشواطئ أقفرت بعد أن هجرها الناس وظلوا في بيوتهم.

وتلح القصة على صياغة ردود فعل الناس بالطريقة التسجيلية ذاتها، وعلى نحو يركز ردود الفعل تلك باتجاه إضفاء طابع اللغز والعماية على ماهية تلك الرياح ومضاعفة هولها، في الوقت الذي لا يُغْلِق الباب تماما على صفتها الشريرة، إذ يُظهر جانبا من رؤية ترى فيها الخير أو بعضه.

فيَردُ أن كهلا يقطن شرق المدينة قال: «ليس باليد حيلة إنها الرياح!»، وتتجه القصة وجهة تخيل معرفي بشأن موضوع حدثها عن طريق الوصف لشغف الناس بتقصي كل ما يتصل بمعرفة الرياح، فتحكي أن باحثين توصلوا إلى أن كلمة رياح هي أكثر المفردات انتشارا في الكتب المقدسة، وفي معاجم الأمم القديمة والحديثة، وأن الكتب المهتمة بتاريخ الرياح أشارت إلى أن مدنا مشتتة بأصقاع العالم اجتاحتها رياح عاتية وبدلت أزمنتها، وأن لكل رياح فلكا ومدارا، كما تحكي عودة بعض المهتمين إلى الأزمنة السحيقة، حيث أساطير الرياح وطقوسها، وأسطورة القرية التي نسفتها الرياح عن بكرة أبيها، ثم عودة الحياة إليها بعد أن هبت عليها رياح حملت أمطارا غزيرة. أما الآباء والأمهات فيتضرعون إلى الله بأن تصبح هذه الرياح فواتح خير ورحمة.

وتمضي القصة إلى حشد مزيد من الخوف والقلق، ليبلغ مداه في خاتمة القصة، فاليوم الأول من مجيء الرياح ينقضي بعد أن حاصرت المدينة من جميع الجهات، وإذ يستسلم الناس للأمر الواقع يفيقون في اليوم الثاني والرياح أشد وأعتى، ومرصد المدينة يوضح أن المدينة لم

تتعرض طوال تاريخها لرياح بهذه القوة، ويرتسم القلق على الملامح خوفا من انهيار المدينة خاصة أنها بنيت على النسق القديم ذي الطبيعة العشوائية.

ويوقع الكاتب في نهاية القصة التاريخ ٢٠٠٤/٨/١م.

❖❖❖

إن فهد الخليوي، في هذه القصة، يتخذ «الرياح» حدثا سرديا يصنع الخوف والقلق والترقب، ويعد بالاضطراب والخراب والتهدم، وتمعن القصة في استدرار وتفجير وقائع هذا الحدث، دلاليا، بانتقاء وتركيب ما يولد حس المفارقة المتمثل في مسالمة المدينة، وتعدد إشارات استقرارها وانخراطها الروتيني في هموم عيشها، وطابعها القديم الذي يشي بالألفة والإنسانية والتسامح، وذلك في مقابل عنف الرياح وعدوانيتها وكثافة الإشارات الدالة على تهديدها للمدينة والقضاء عليها.

ويلفت النظر في خطاب القصة التدليل باسم «الرياح»، الذي يغدو في الخطاطة الذهنية للمتلقي في هذا العصر مباينا للتحديد والتعيُّن، فقد أصبحت الأعاصير أعلاما اسمية متداولة في النشرات الجوية، وهذا يعني أن القصة تخرج بدلالة الرياح عن المعنى المعتاد إلى ما يستدعي التساؤل عن معنى آخر هو التسمية البكر التي تؤسسها القصة للعنف وانعدام الاستقرار ونذير الخراب والتشرد، مثلما هو حدث القص ووقائعه في الوقت ذاته. كما يلفت النظر الإشارة إلى «المدينة» بهذه الصيغة «الـ + مدينة» التي تستبدل بالتعيين لها بالعلمية التعيين لها بالعهد، فتحيل إطلاق معرفيتها إلى نسبية قيد، وعلاقة مع القارئ لتصبح المدينة متعلقه وخاصته، ويتضاعف بذلك سياق التخييل والمجازية.

الرياح، كما تصنعها القصة، هي مجاز عائق للأمن والاطمئنان، إنها الخوف الذي يشل الحركة، والترقب الذي يحيل الحياة إلى حذر وانتظار. هكذا تتبنى فاعلية الرياح على الضدية للمدينة، فالمدينة محتوى إنساني ومنشط حياة يرادف التواصل والألفة والتفاعل البشري، ويقتضي النظام والاستقرار والثبات؛ فتغدو الرياح دلالة سلبية تؤول إلى اسم متجدد للعنف والاضطراب والخوف وانعدام الاستقرار والفناء.

وتتصل دلالة الرياح هذه، بالذاكرة الدينية والثقافية، فالقرآن الكريم يقص هلاك بعض الأمم **﴿بريح صرصر عاتية﴾** (الحاقة:٦). ويتكرر في الشعر العربي القديم ذكر الرياح في سياق الأطلال التي تغدو تعفية الرياح لها فعلا محفزا لما يعادل الفقد والضياع من وله وذكرى.

لكن الرياح في الذاكرة الثقافية لا تتمحض للشر والهلاك، فهي بشرى المطر، قال تعالى: **﴿وهو الذي يرسل الرياح بشرا بين يدي رحمته﴾** (الأعراف: ٥٧) **﴿والله الذي أرسل الرياح فتثير سحابا فسقناه إلى بلد ميت فأحيينا به الأرض بعد موتها كذلك النشور﴾** (فاطر: ٩) وسخر الله الرياح لسليمان عليه السلام: **﴿تجري بأمره رخاء حيث أصاب﴾** (ص : ٣٦)، وحركة

السفن مرهونة في القرآن الكريم بالرياح: ﴿**إن يشأ يسكن الريح فيظللن رواكد على ظهره**﴾ (الشورى: ٣٣). وهي معنى القوة والتماسك بين أفراد الجماعة ﴿**ولا تنازعوا فتفشلوا وتذهب ريحكم**﴾ (الأنفال: ٤٦).

ويبدو أن تعدد معاني الرياح في الذاكرة الثقافية هو الذي جعلها مادة ذات خصوبة مجازية تختلط فيها الحياة والموت، ويتبارى الألم والأمل. وفي الشعر العربي الحديث قصائد عديدة توظف الرياح للدلالة على الثورة أوالتغيير أو القوة كما هي حال قصيدة نازك الملائكة: «أنشودة الرياح»[٢٠]، وقصائد أخرى لسعدي يوسف وسميح القاسم ومحمود درويش[٢١].

وهذا يعني أن القصة التي نحن بصددها تُقْدِم على التجوز بالرياح والتسمية بحدثها، على نحو يستحضر فضاءها المعقد والمركب دلاليا، إذ هي بشارة الخير وسوط العذاب، وهي الحياة والموت، والبناء والهدم، والصلاح والخراب...إلخ. ونتيجة ذلك أننا أمام واقعة دلالية ملتبسة وذات عمق وتركيب. فالخوف من الرياح لا يمحو تماما حس البشارة فيها، واستقراء التاريخ كما ترينا القصة، وإطلاق الآباء والأمهات دعواتهم التي ترجو خيرها، أو التسليم بأمرها الواقع... إلخ، كل ذلك يرصد وعيا عميقا من تحت قشرة الخوف والفزع ونُذُر الشر والهلاك التي أمعنت القصة في التدليل عليها.

هكذا يغدو حدث الرياح مجازا لعائق اجتماعي، لكنه - كما كانت الحال في مجاز الظلام - ليس بالكلية من خارج دائرة الجماعة، إذ يكمن في وعي الجماعة به ما يضاعف عوقه لها ويزيد من فاعليته، وأعني ذلك الوعي الملتبس بين حسابات الخير والشر، والمتناقض بين البشير والنذير، لتتجسد الإعاقة الاجتماعية الكاملة في شلل المدينة وارتهانها إلى الترقب والتسليم بالأمر الواقع.

والسؤال الذي يمكن أن نطرحه الآن هو: ماذا تعني الرياح التي تسرد القصة حدثها؟ وأي مدينة هذه الموبوءة بها؟

لا ريب أن القصة بنائيا تتقن إنشاء افتراض المعنى وشكله، والذي يجيب عن سؤال المعنى أعلاه ويملأ الشكل الافتراضي - له كما تؤلفه القصة - هو العالم الواقعي، لا كما هي وقائعه ماديا وموضوعيا، وإنما كما هي في الذهن القارئ. وهنا سيجود علينا هذا الواقع بأكثر من رياح وأكثر من مدينة.

فـ «العولمة» رياح تكتسح «الـ + مدينة»، فتغير معالمها، وتفرض عليها قيما وأساليب حياة وتصورات وجود، وكينونة لم تعهدها. والعنف الدموي الأعمى، هو الآخر، رياح عاتية تهدد «الـ + مدينة» بالتفكك والتشرد والخراب وتبدل أمنها خوفا وطمأنينتها قلقا. وليست المدينة، هنا، سوى مجاز الجزء للوطن، أو القومية، أو العقيدة، أو الجغرافيا، أو الاقتصاد، بحيث تستحيل من خلال الصورة الذهنية للقارئ إلى مدينته أينما وكيفما كان.

ولا يبدو أن بنية الرياح الدلالية التي تؤلفها القصة، خاصة تلك الصورة الذهنية الملتبسة بين حدين متناقضين، بالإضافة إلى بعض تفاصيل المدينة الثقافية والعمرانية ذات النسق القديم - تساعد على التعميم والتعويم للواقع بقدر ما تؤكد التعيين والتخصيص الذي يأخذ في الحسبان تضمن السرد لمتلق معين ومخصوص، والتلقي لسارد معين ومخصوص تاريخيا، فيغدو الإطار السعودي والعربي والإسلامي من هذه الوجهة أقرب إلى الامتثال للتدليل وصنع معنى القصة.

٣ - الجبل

وهي قصة سعد الدوسري[٣٢] التي تؤلف نموذجا ثالثا لمجاز العائق الاجتماعي في القصة القصيرة، وتتكون من ثلاث جمل بنائية: **أولاها**، تصور حالة الحصار والانغلاق في القرية والبيت، من خلال مشاهد «الليل» و «البرد» و «الباب المغلق» و «حركة البطل الصعبة في البيت». فالظلام يحاصر البيوت، والأغطية السميكة والجدران الباردة وزجاج النوافذ يفصل الدفء الداخلي عن هبوب الشارع القارس، وشخصية القصة المحورية «أحمد المنصور» ينظر إلى الباب الخارجي وقد انغرس لسان المزلاج في الجيب في أعلى الباب، فبدا هذا الباب قطعة من الجدار الأصم، وهو ينتقل بصعوبة داخل البيت، ولا يستطيع أن يرفع إناء الماء من الثلاجة إلى فمه. وتضاعف هذه المشاهد، خياليا، صفة «الجبل» التي ترد بعبارة الراوي (ضمير الغائب). فالجبل خلف هذه البيوت، والمنظر الليلي يخفي الأحجار المتسلقة إلى القمة «ويصير حجم الجبل الهائل هو المشهد الوحيد» (ص٢٧).

أما **الثانية**، فتبدأ بتحول الخطاب إلى ضمير المتكلم، لتجيب عما انطوت عليه الجملة الأولى من فراغات، أو بمعنى أدق لتزيد في درجة إلغازها. فيتحدث أحمد المنصور، مخبرا أن أباه هو الذي يحرص على إغلاق المزلاج، وهو الذي وضعه في أعلى الباب، حتى لا يصل إليه، ويروي قصة الماضي حين صعد الجبل، وكان أبوه وأمه سعيدين، وكان الجبل مخيفا، عاليا، وضخما، والأمهات يخوفن أولادهن به. ويمضي في الحديث راويا تفاصيل صعوده التي تمتلئ بالتحدي والمغامرة، فقد وقف في مواجهة الجبل، قائلا:

«أيها المتغطرس... هل تظن أنك معجزتنا، هل وصل بك غرورك أن تسكن كوابيسنا... سوف أصعدك... سوف أطأ بأقدامي قمتك العالية، وسوف أصرخ حتى يجتمع الناس في حوضك وسيضحكون. بل سيبصقون ويتبولون عليك... يا أنت، أيها الذي تمنع عنا كل الأشياء الجميلة» (ص٢٨).

وينتقل إلى وصف خطوات صعوده، وفرحه وهو يقفز من صخرة إلى صخرة، والصخور تهوي إلى القاع، وهي تصرخ به: «الرحمة يا أحمد المنصور الرحمة» دون أن يعبأ بها، إلى أن وصل قمة الجبل، وصار يفرك بأصابع قدمه هامته، وبدأ يلوح للناس وقد تجمعوا وبدأوا بالتهليل والتكبير: «اللهم احرس أحمد المنصور».

وينتقل الحديث إلى الراوي في الجملة البنائية الثالثة والختامية للقصة، حيث المفاجأة بانتقال الشخصية من التحدي إلى العجز، فهو يتأمل وجهه على ماء الإناء فيرى أنه كبر، وازداد لونه اسودادا، ولا أحد يقص لحيته الطويلة، ويحاول أن يستدير، لكن الشلل الذي أوقف نصفه الأيسر عن النمو يمنعه، فيستدير من الجهة الأخرى ويمشي بصعوبة. وتنتهي القصة بنظر أحمد المنصور إلى مزلاج الباب الخارجي، ليقول محذرا من صعود الجبل.

«يخافون خروجي إلى الجبل... لن أفعل... سوف أخرج لأبحث عن «أحمد» آخر، كي أقول له: إذا أحسست أنك انتصرت على الجبل، فكن حذرا، هناك شيء غامض خفي سيحاول دفعك من الخلف... ستسقط... سيصيبك الشلل... سينفق أبوك كل المال لعلاجك... وستجد نفسك وراء باب يغلقه مزلاج لا تستطيع الوصول إليه» (ص٣٠).

❖❖❖

إن القصة هنا تصنع «الجبل» عائقا يتحدى البطل ويشل حياة الجماعة، وبشكل يخلط الحقيقة بالخرافة والواقع بما فوق الواقع، فالعزلة والانغلاق إذ يؤشران إلى سببية «الجبل»، يضفيان عليه غير قليل من فاعلية إرهابية خفية، أمعنت القصة في التدليل عليها من أجل تعميق الوعي بالبطولة والجسارة والتحدي، فالجبل متغطرس، ومعجز، يسكن كوابيس القرية، والأمهات يخوفن أولادهن به، وحجمه الهائل يحتوي النظر، فهو المشهد الوحيد... وناتج الخوف والرهبة التي صنعها الجبل لم تمنع البطل من الحلم بما وراءه والتعلق به، والنضال في سبيل الاجتياز إليه، وليس الذي وراء الجبل سوى ما يمنعه الجبل عن أهل القرية، إنه الذي يمنع عنهم، كما في خطاب البطل المستفز إلى الجبل، «كل الأشياء الجميلة».

وبين علاقة القرية بالجبل المملوءة بالخوف والاستسلام، وعلاقة البطل المولع بالتحدي والمغامرة وجسارة الاجتياز، يمضي الوصف والسرد بنا إلى تراجيديا العجز والشلل والإحباط، مقفلا الدائرة بين بداية مرتعدة ونهاية مشلولة، والبداية والنهاية معا هما إلى الجبل ومنه. ويبدو شلل البطل وعجزه تجسيدا دقيقا لفعل الجبل من حيث هو عائق، كما تبدو كلماته اليائسة والمحبطة في خاتمة القصة ذروة الدلالة التي تترامى القصة بها إلى تعميق وظيفة الإعاقة ورسم حقيقتها عبر التجوز بالجبل إليها.

لا ريب أن الذاكرة تختزن للجبل صورا متعددة، تلتقي على الثبات والعظم والضخامة، وتتداعى إلى التسلق والوعورة والانزلاق والسقوط، وتتصل بالعزلة والهروب والاختباء والتوحش... لكن الجانب الأبرز في صور الجبل الدلالية هو ما يجاوز محسوسه المادي إلى معان معنوية، يصنع الجبل لها تفاعلا تجوز به قرارها الذهني البارد إلى حركة الخيال وجيشانه الخلاق؛ مفارقة مدار العادة ومستقر المألوف، ولن نخطئ إذ نتذكر نداء بيت شعري لفلان بأنه جبل، أو نتخيل وعورة طريق الترقي والصعود إلى المجد في الجبل، أو نتذكر العزلة

وتوقف الزمن في قصة «الجبل المسحور» The Magic Mountain 1924م لتوماس مان Thomas mann.

لكن تراجيديا القصة التي نحن بصددها لا تترك الجبل لوظيفة محايدة أو إيجابية، فهو ليس مكانا للحدث أو معنى مدائحيا ما، بقدر ما هو مصدر خوف القرية الغامض وشللها الذي أوصد عليها الأبواب وحرمها من كل الأشياء الجميلة. إنه - إذن - عائق اجتماعي تنطوي في اسمه وفعله ظلامة هذه القرية تجاه الحق في حياة حرة لا يهددها جبل ولا يغلق الأفق أمام حركتها. ولا يمكن لنا أن نُحدِّد دلالة الجبل في واقعة ما من وقائع الإعاقة الاجتماعية، مثلما لا يمكن أن نعيِّن هوية ما لهذه القرية، وأن نحدد - من ثم - هذا المجتمع المعاق، إذ يصح تماما أن نتخذ هذه القرية إشارة إلى واقع اجتماعي صغير مهضوم في كيان كبير، وأن نتخذها رمزا للمجتمع الإنساني بأسره. وفي الوقت ذاته يصح تماما أن يكون الجبل العائق هو أوهام هذه القرية عن ذاتها، أو السلطة المعرفية المغلقة التي تتحكم بها، أو عاداتها وتقاليدها الجامدة البالية وما ينشأ عنها من سلطة التقليد، أو هو الجهل أو الاستبداد أو الفقر.

وعلى أي حال، يبدو - واضحا - أن الوظيفة المرسومة للجبل بوصفه مجاز العائق أكثر أهمية من التحديد لمرجعية واقعية تُرهِّن هذا العائق وتغلق دلالته أو تختزلها، وهذه الخاصية البنائية التي تتقدم فيها وظيفة العنصر السردي على معناه أو مرجعيته واقعيا هي أساس تكويني في السرد، يمكن أن نلحظها بالوضوح نفسه في النماذج التي نحن بصدد عرضها، كالظلام والرياح والسقف وفي غيرها.

٤ - السقف

في قصة «السقف» لنورة الغامدي [٣٢]، يستحيل سقف غرفة فقيرة إلى إرادة حرة مستقلة، تعلن وعيها ومشاعرها وردود فعلها، وتصدر أوامرها واقتراحاتها ونقدها وملاحظاتها، في مواجهة الأسرة والجماعة التي يظلها. ويحدث ذلك من خلال ثلاث حركات متوالية لبناء القصة، يختفي فيها المؤلف تماما ويتحدث الراوي بضمير المتكلم راويا ما حدث له.

أولى حركات القصة عن تحول السقف إلى أرض، وتبدأ بتحرك النجفة الرخيصة المعلقة في السقف وسماع تنهدات وبكاء، ليكتشف الراوي، فم السقف الذي ينطق فيطالبه بألا يجزع لحركته، ويخبره أنه ملَّ من موضعه، ويريد أن يهبط مع الجميع، وأن يكون مواطنا، وأن يشنق الزمن على راحته، ويحاسبه. ويأخذ في البكاء، فيتطلف الراوي له راجيا ألا يبكي، وأن عينيه لم تخلقا للبكاء، فهي البحر والبر والمتاهة والرجاء، ويسأله - متعجبا - عن سبب ملله، ومنه الظل والدفء والضوء، وفيه تسبح الأعين اليقظة وتحلم، وتتسلل خيوط الشمس من بين جنباته، وفي عمقه تنام زخارف المولعين بالفتوحات التي لم تتم وهو سيد الحيطان الأربعة.

لكن السقف يرفض ذلك ويصرخ:

«كفى كفى مللت مللت من أن أكون سقفا فقط، أريد أن أكون أرض الغرفة، أريد أن أكون الموطئ، أحلم بالاستماع إلى الكلمات التي تخرج من القلب إلى القلب دون وسيط، بالمقابل أحب أن أتألم كلما احتكت الأبواب بجسدي، وأن أصرخ كلما تشظى الزجاج وشق وجهي» (ص١١٤).

وبعد أن يشرح الراوي له التعب والكلفة التي يجرها عليه بهدم الغرفة، والبحث عن اسم للسقف حسب عادتهم في هذه البقعة، يخفق في إقناعه، ولا يجد بدا من الموافقة على طلبه.

وتأتي **الحركة الثانية** لتقص وضعا جديدا للسقف الذي صار أرضا، فقد بدأوا يأكلون ويشربون ويستحمون ويبصقون على جسده، ويكومون أشياءهم القديمة على ظهره، وهو لا يكف عن نقدهم والصراخ عليهم، وتمضي القصة في تفاصيل كثيرة لذلك، منها اللعب والخصومة والرضى، فيبدأ في التعارك مع الراوي، ويطلبه أخيرا أن يعيده إلى موضعه سقفا، وأمام تهديده يذعن، فيعيد كل شيء كما كان.

ثم تختم **الحركة الثالثة** القصة تاركة بابها مفتوحا لحدث لم ينته، فقد كانت زوجة الراوي واجمة، فزمجر السقف مقسما أن ينهدم عليهم... يتوسلون إليه ألا يفعل، قائلين: «ما ذنبنا، هذه حياتنا الصغيرة، فماذا كنت تظن يا سقف؟!» (ص ١١٧)، لكنه يزمجر مرة أخرى ويقسم أن ينهدم على رؤوسهم، ويبدأ العد: واحد، اثنان، ثلاثة.

❖❖❖

هكذا يغدو «السقف» عنصرا فاعلا وأساسا في بنية القصة، بحيث ينبني عليه حدثها ودلالتها، التي تخلو من المعنى حين نعلقه في فضاء العجيب الخرافي، ونغلق دائرته على الغرائبية من دون أن نبحث عن إنتاجية غرائبيته هذه السخية للمعنى من خلال الروابط الممكنة مع العالم الاجتماعي والإنساني وفق متصوراته الذهنية المعيشية. وهذا يعني أن السقف - حدثا وتصورا وتسمية - فعل بنائي سردي، في الرؤية من زاوية ما للواقع الذي نعيشه، إنه مجاز العائق لهذا الواقع، العائق تحديدا لأنه مدار تخلق القص وانبناء السرد، فلا قصص يخرج الواقع في نسيجه منسجما، ولا وقائع مسرودة لا تنم عن انفصام كاتبها مع جوانب أو أخرى في واقعه.

وليس هناك بد من أن نفهم دلالة «السقف» المجازية تلك في دائرة أوسع من أن نحدها في غطاء البيت، خاصة أن القصة تمعن في التدليل به على التحكم والسيطرة والمزاجية التي تنزل من أعلى. فعلو السقف على المسقوف، وارتفاعه هو الأساس الحاكم لمعناه من وجهة مكانية فهو فوق الرؤوس، ومن وجهة عملية فهو الحماية والظل والدفء. وفي لسان العرب «سمي السقف لعلوه» و «رجل مُسَقَّف... أي طويل» و «نعامة سقفاء: طويلة العنق»[٢٤].

هذا العلو والارتفاع في دلالة السقف وماهيته يعني أن لكل مجتمع سقفه، مثلما أن لكل بيت سقفه، وسقف المجتمع هو مدار أحلامه وأوهامه، شعاراته وخيالاته، أفكاره ومذهبه وسلطته... إنه سقف معناه الذي به يفهم ذاته والآخرين، وحركته التي تترجم علاقات كينونته إلى مغزى وهدف. والمجتمع يصنع سقفه ويحدده، وفي الوقت ذاته فإن سقف المجتمع يصنع المجتمع ويحدد أناه ويتفاعل مع وقائعه المعيشية والتاريخية والثقافية. لكن المشكلة تبدأ حين ينفصل هذا السقف في عليائه، فيغدو موغلا في التجرد والمثالية، ويمارس تحكما اعتباطيا يستدعي التوسل إليه، سواء وهو يرغب في أن تمسه حرارة الواقع وشريان الحياة ودفق التاريخ، أو وهو يعلن الخصام لهذا الواقع والنفور منه. هكذا يحيل السقف معناه إلى عبث، ويغدو الشغل الشاغل لهذا البائس الذي لا يقدر على الوجود من دون سقف له اسمه ومعناه.

❖❖❖

ويمكن في ختام هذه الورقة أن نعيد النظر في النماذج القصصية التي عرضناها، لنكتشف الوجوه المشتركة في بنيتها السردية للعائق الاجتماعي، وأبرزها ما يلي:

١- المواجهة في القصص التي عرضنا ليست بين فرد وعائق، بل بين الجماعة والعائق، فالظلام ليس مشكلة فرد يبحث عن النور، بل هو مشكلة كل القابعين فيه، والرياح لا تهدد واحدا من سكان المدينة، بل تهدد المدينة بأسرها، والجبل يعوق القرية بأسرها لا «أحمد المنصور»، وتهديد السقف بالانقضاض على الأسرة يتخطى رجل البيت إلى الجميع.

٢- يغلب على سلوك الجماعة وموقفها تجاه العائق الاستسلام للأمر الواقع، وتوطين النفس على الرضا به والانصياع لحقيقته. فالناس القابعون في قاع الظلام لم يبحثوا عن النور، وسكان المدينة وقد استبد بهم القلق والخوف كانوا يبحثون عن الرياح في التاريخ، وفي المفاهيم، وليس في الواقع، وهو ما يعبر عن الرغبة في تأليف غرابتها، فضلا عن أن عبارة «ليس باليد حيلة إنها الرياح» جاءت من مصدر الخبرة والرشد والرأي وهو العجوز، وهيبة الجبل ورُعبه استقرت في نفوس أهل القرية على انصراف تام عن التفكير في صعوده، وتهديد السقف بالانقضاض لم يقابل بالتحدي والمواجهة، بل بالتلطف له والتحايل عليه في نوع من إغماض العين على القذى.

٣-النهاية، دوما، هي توقف الحركة، فبطل الظلام/ النور يموت، والمدينة تقع في قبضة الخوف والقلق والعطالة إذ الرياح تهزها وتنذرها بالإبادة، وبطل الجبل أحمد المنصور ينتهي إلى الشلل وراء باب مغلق، والسقف يحاصر ويهدد فلا يبقى هناك شغل غير التجاوب معه، إنه يقيدهم.

٤- هذه المجازات للعائق الاجتماعي في أشكاله المتنوعة، وعلى الرغم من المعنى المحلي أو العربي الذي يرتبط بالظروف والوقائع المعاصرة على مستويات مختلفة، تنطوي على إمكانات دلالية إنسانية خارج قيد التاريخ والجغرافيا الزمني أو المكاني، و - أيضا - في مستويات مختلفة.

هوامش البحث

1 نورمان فريدمان، «الصورة الفنية»، ترجمة: جابر عصفور، مجلة الأديب المعاصر، بغداد، ١٦ (١٩٧٦ م)، ٤٣.

2 روبرت شولز: عناصر القصة، ترجمة: محمود منقذ الهاشمي (دمشق: دار طلاس، ط١، ١٩٨٨)، ١٢. وقارن ذلك. مثلا . بوصـف القصـة بأنها «حوادث يخترعها الخيال» لدى: محمد يوسف نجم، فن القصة (القاهرة:؟، سلسلة الفنون الأدبية، ط١٠، ١٩٨٩م) ١٠.

Peter Lamarque and Stein Haugom Olsen Truth, Fiction, and Literature: A philosophical Perspective (Oxford, Clarendon press, 1994),16

3 امبرتو إيكو: القارئ في الحكاية - التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ترجمة: أنطوان أبو زيد (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٦م)، ١٧٢.

4 نقلا عن: د. محسن جاسم الموسوي: ثارات شهر زاد - فن السرد العربي الحديث (بيروت: دار الآداب، ط١، ١٩٩٣)، ١٥.

5 انظر بسطا لفكرة المجاز والوضع الأسطوري للغة التي تداولها هردر Herder وشلينج Schelling وأدلبرت كوهن Adalbert Kohn وماكس مولر Max Muller وغيرهم، لدى: د. لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب - بحث في فلسفة اللغة والاستاطيقا (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ط١، ١٩٧٠م)، ٢٢ - ٢٨ وقارن: جون مدلتون مري، «الاستعارة»، ترجمة: د. عبدالوهاب المسيري، مجلة «المجلة»، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٧٢ (إبريل ١٩٧١م)، ٤٢.

6 شولز، عناصر القصة، (٢٧ و٢٨).

7 سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي - النص والسياق (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي)، ط٢، ٢٠٠١م، ٧٧.

8 يقطين، انفتاح النص الروائي، ١٤١.

9 رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: د. جابر عصفور (القاهرة: دار الفكر،ط١، ١٩٩١م)، ١١٦.

10 إيكو، القارئ في الحكاية، ١٧٣.

11 إيكو، القارئ في الحكاية، ١٧٤، والكلمة بين المعقوفتين أبدلتها بكلمة «متجانس» في نص الترجمة، وهي على مايبدو خطأ مطبعي، كما هو واضح من سياق المعنى.

12 إيكو، القارئ في الحكاية، ١٧٥.

13 رولان بارت، النقد البنيوي للحكاية، ترجمة: أنطوان أبو زيد (بيروت: منشورات عويدات، ط١، ١٩٨٨)، ١٥ و١٦.

14 بارت، النقد البنيوي للحكاية، ٩٥، هامش ١.

15 تشارلز ماي: التحفيز الاستعاري في القص القصير، ترجمة: د. خيري دومة، ضمن كتاب: القصة الرواية المؤلف - دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة (القاهرة: دار شرقيات، ط١، ١٩٩٧م)، ٧٩ و٨٠.

16 رومان ياكوبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد المولى ومبارك حنوز (الدار البيضاء: دار توبقال، ط١، ١٩٨٨م)، ١٩.

17 انظر:

Gerald Prince a dictionary of Narratolgoy (Lincoln: University of Nebraska ,1989)102

- وفلاديمير بروب، مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة: أبوبكر باقادر، وأحمد نصر (جدة: النادي الأدبي الثقافي، ١٩٨٩)، ٨٥ - ١٣٤

18 Gerald Prince, A Dictionary of Narratolgoy, 2, 67-68

19 انظر: رولان بارت، التحليل البنيوي للحكاية، ٨.

20 د. محمد صالح الشنطي، القصة القصيرة المعاصرة في المملكة العربية السعودية، دراسة نقدية (الرياض: دار المريخ، ١٩٨٧م)، ٣٣٨.

21 انظر عن هذه الشهادات: الشنطي، القصة القصيرة المعاصرة، ٣٣٨ - ٣٤٠.

22 التحرير «القصة القصيرة من خلال تجاربهم» مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٤،٢، (١٩٨٢م)، ٢٥٧ - ٢٠٩.

23 عبده خال، حوار على بوابة الأرض (جازان: نادي جازان الأدبي، ١٩٨٧م)، ٦٩ - ٧٥.

24 جمال الدين ابن منظور، لسان العرب (بيروت، دار صادر، د. ت)، ١٢/٣٧٨، ٣٧٩.

25 انظر: عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، شرح: محمد رشيد رضا (بيروت: دار المعرفة، ١٩٧٨م) ٢١٩ - ٢٢٢، إذ يحلل دلالة الإظلام في تشبيه النعمان بالليل في تجول النابغة «فإنك كالليل الذي هو مدركي» مظهرا أن حالة إدراكه حالة سخط، وذلك عن طريق الفحص الاستبدالي لكلمة «الليل» بإحلال النهار محله، لأنه هو الآخر يدل على ما يدل عليه الليل من الوصول إلى كل مكان، فيبدو جليا أنه لايدل على المعنى المخصوص في الموقف، وهو ما يعذو الظلام والسواد أحد مقتضيات الدلالة عليه.

26 انظر:مسلم بن الحجاج، صحيح مسلم، باب الجنائز، ٧١.

27 The Oxford Dictionary of Current English, 183

28 ابن منظور: لسان العرب، (٥/٢٤٠-٢٤٢)

29 فهد الخليوي، « رياح» جريدة عكاظ، عدد ١٣٨٦٦، ١٣ أغسطس، ٢٠٠٤م، دنيا الثقافة، ١٠.

30 ديوان نازك الملائكة (بيروت: دار العودة، ط٢، ١٩٧٩م)، (١/٤٠٥ - ٤١٣).

31 انظر: شاكر النابلسي، مجنون التراب (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٨٧م)، ٥٣٥ - ٥٤٨.

32 سعد الدوسري، انطفاءات الولد العاصي (الرياض، دار المريخ، ١٩٨٧م)، ٢٥- ٣٠.

33 نورة الغامدي، تهواء (القاهرة: دار شرقيات، ط١، ١٩٩٦م)، ١١١ -١١٧.

34 ابن منظور: لسان العرب، ١٥٦/٩

وعي الشعر
«قراءة تأصيلية في اللغة والمصطلح النقدي»

د. عبدالرحمن عبدالسلام محمود (*)

مقدمة

«كل وعي هو وعي بشيء ما»(1). عبارة تحيل إلى نسق فلسفي فينومنولوجي (ظاهراتي) يغاير أنساق الفكر الديكارتي المنبثق من مفهوم رئيس يتكئ على وعي الذات بنفسها: «أنا أفكر إذن أنا موجود» لتصبح العلاقة بين الذات والوعي متجاوزة الذات إلى حيث وعي الأشياء التي تتعالق معها، كما في عبارة «هوسرل»: «أنا أفكر بما أفكر به»(2)، أي أن الوعي هو وعي الذات بموضوع ما كما يبدو متعالقا معها في تأطيره الظاهراتي الفينومنولوجي في سياق قصدي، كما تبنيه مفاهيم «الوعي» و«القصد» عند «هوسرل» و«برانتانو» من قبله.

وربما يكون من الاحتياط، ثَم، الاحتراس والاحتراز معا، إذ ليس تصدير هذا المبحث بمقولات الوعي والقصد والبواعث الفلسفية المتراكمة والكامنة وراءها، هو ما نرومه من جراء طرح إشكالية بالغة التزايق، مفرطة الروغان، باذخة في ديناميتها وتوترها وخرقها لكل أليف، مثل إشكالية الشعر. من حافة ثانية ليس من عدة هذا البحث، ولا من غاياته، مجادلة الشك الديكارتي، ولا تفكيك الأنساق الظاهراتية عند هوسرل ورفاقه، كما توحي به العبارة المفتتح، فلهذا أو ذاك مظانّ يمكن الإحالة إليها، وإنما عتبتنا العليا، على حد تعبير

(*) المدرس بقسم اللغة العربية - كلية الآداب والعلوم - جامعة قطر.

محمد بنيس، التي نتغياها لهذا الجهد، هي إخضاع واحدة من إشكاليات الإبداع الأدبي للوعي النقدي المجهري، مع تمام إدراكنا لحجم المغامرة والمخاطرة اللتين تكتنفان مثل هذا المسعى، إذ ليس الشعر بأنساقه الجمالية والمعرفية والإبداعية المعقدة والمتشعبة أفقيا والمتجذرة رأسيا حتى باطن التاريخ الإنساني، إشكالية بكرا يسهل فض عذريتها، وقنصا طريفا تطمئن إليه النفس أو يقنع به طموح البحث، فالشعر ينأى عن ذلك كله. ولعل استقراء التاريخ النقدي في السياقات المعرفية والحضارية كلها، يدعم هذا الوعي الجلي، إذ مبلغ التأزم، في هذا الشأن، يكمن في تعدد الرؤى وتنوع الفلسفات التي عالجت إشكالية الشعر على أمدائها التاريخية والفكرية والفلسفية، مما يجعل محض الاقتراب منه لبناء وعي حوله أو إعادة صياغة بعض المفاهيم العالقة به، أمرا يوحي بالانزلاق إلى متاهات لجية في محيط بعيد القرار، متلاطم الأنواء والأمواج. وفي هذا تكمن إشكالية الشعر أو جزء منها، كما تكمن حيثياتنا لإنجاز هذا الطرح الذي عزمنا على تصديره بمقولة تؤكد تعدد الوعي حول الشيء الواحد، لأن وعي كل منا بالشعر هو محض قراءة شخصانية لإشكالياته، أو حيازة مفاهيم فردية تتعلق بلبابه وأهدابه من دون أن تتعدى ذلك فتصبح مسلمات لا تقبل النظر ولا تخضع لجدل.

ولعله من الاكتراث بمكان الإشارة إلى أن مرد ذلك يعود، في أغواره، إلى ماهية الشعر وطبيعة نظمه اللغوية والجمالية بحيث يستحيل ضبط حركة طموحه أو تقليص وثباته وفتوحه الكشفية والحدسية والعرفانية والتخيلية والمعرفية، فيسجن في تعريف منطقي يوسم بالجمع والمنع. إن مائزة الشعر الأصيلة تتمركز في قدرته على الانفلات من أي قيود من شأنها تهميش قدرته على الخرق والتحليق في الأمداء والآفاق وحيازة المدهش والمبهر والمباغت والغريب، أو أن تجعله يكف عن صناعة التوتر الجمالي والقلق التساؤلي عبر إثارة الأسئلة الكيانية الكبرى ووضع كل جزئيات الحياة على محك الصياغة والاستفهام. وفنٌ هذا شأنه جدير بأن يسبح في عوالم البكارة والأسفار والتمرد على كل منجز أملا في الاقتراب من الحلم الإنساني بتمام الكمال والجمال. من ثم يصفه «سارتر» بأنه «خذروف عجيب لا وجود له إلا في الحركة»[3] شأنه في ذلك شأن الأدب برمته، وهو «خطأ متعمد»[4] عند «جون كوين» و«مبادرة اللغة في الخلق»[5] في وعي «مالارميه»، وبه فإن الشعر يملك ما يمكن تسميته بـ «مفهوم الكفاءة» إذا جاز لنا استخدام منجز «تشومسكي» الاصطلاحي في وضعية اللغة، وهي كفاءة تضمن له مطلق الحركية والتجريب أو الارتياد من حافة، كما تضمن له مفهوم «الإمكان» الذي تحدث عنه «أرسطو» و«حازم القرطاجني» من حافة ثانية. وهو مفهوم يتحدد مؤداه في أن مهمة الشعر ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلا، بل رواية ما يمكن أن يقع، والأشياء ممكنة إما بحسب الاحتمال أو بحسب الضرورة[6].

وهذا وعي تتكثف دلالتيه في قدرة الشعر على هتك أستار الغيب حدسيا ورؤيويا، أو هي إمكاناته في الكشف وخرق الحجب والآفاق التي تتراءى معتمة أو مستعصية. وبه يسكن الشعر

في السفر والترحال والارتياد مما يؤهله للمبادرة والخلق وتعبيد مسارات ذات منعرجات وحنايا تملي على المتلقي كلفة ورهقا إذا شاء أن يقتحم تخومه ويقنص لآلئه، وهو مايبرر آلام القراءة النقدية من ناحية، والسياق التراكمي ذا التوافق والمفارق من ناحية ثانية، حيث لا تعدو كل قراءة - أيا كانت روافدها الفلسفية وإجراءاتها المنهجية - أن تكون وعيا بشيء ما في نص ما. وهذا ما يمنح النصوص إمكانات ثرة للتعدد والتناسل أفقيا ورأسيا، كما يمنح القراءات طاقات ثرة وثرية تدفعها إلى التنوع والاختلاف أو الاختصام، على حد إشارة المتنبي، في مسارات مضيئة مضاءة في آن، إذ كل قراءة وعي و«كل وعي هو زيادة في الوعي والنور، وتعزيز للترابط النفسي المنطقي»[7]، حسب مفاهيم «غاستون باشلار».

تأسيسا عليه نعمد إلى مقاربة «وعي الشعر» في هذا المضيق الحرج، عبر ثلاثة أطر متعاقبة ومتكاملة بحيث تبني إدراكنا للإشكالية في سياق يتنامى من تأصيل المفهوم الشعري في اللغة عبر تأويل أدلة المعجم العربي واستبصار دلالاتها، ثم مرورا بتعميق المفهوم في المصطلح النقدي القديم، وانتهاء بوعي المفهوم وتأصيله في تجربة الشعر العربي الحديث في أنساقها الإحيائية والرومانسية والحداثية وصولا إلى السقف الأقصى لعتبة الحداثة في قصيدة النثر.

ولعله من المهم في البدء من هذا الطرح الإشارة إلى أننا لا نمتري في أن وضعية تحديد المصطلح، أي مصطلح، ذات إستراتيجية ناجزة في بناء الوعي واستجلاء المفاهيم التي يراد استثمارها في دراسة النص، أي نص، ذلك أن كل مصطلح، لاريب، وليد منظومته الفكرية التي ينتمي إليها أو نسقه العلمي أو الفلسفي الذي انبثق منه فيكسبه لونه المعرفي وخصوصيته ومناعته الدلاليتين. من ثم تتبوأ الصياغة الاصطلاحية هيمنتها وأهميتها في الدلالة على ما ينضوي تحتها. وإذا كان معلوما وشائعا أنه لا مشاحة في الاصطلاح، فإنه مدرك، بالضرورة، أن إطلاق الحرية في انتقاء المصطلح وتوليده، يعني مطلق التقيد في التدليل على ما اصطلح له واشتماله عليه دون نتوءات أو مخارق تند عنه. وهذا شأن ينبغي أن يأخذ حقه من الاكتراث وقدره من المسؤولية؛ حتى يتسنى إنجاز تصفية دقيقة لفوضى المصطلح العربي وقدرته النزقة على التعدد والاحتشاد في سياقات عشوائية ومضطربة إن لم تكن متباينة ومتناقضة في أحايين كثيرة.

من هذه الحافة نحاول أن نلج تخوم الشعر العربي في نسقه المفهومي اللغوي والاصطلاحي على الرغم من أهواله وعثراته التي قد تبدو هينة لمن تعود قنص المفاهيم في سياق قشري تعليمي من دون اكتناه أصيل أو حيازة مساع جادة للغور في الآفاق البعيدة عمقا والفضاءات المتداخلة دلالة. ذلك أن مفهوم الشعر شأن بالغ الخصوصية والتعقيد النوعي نظرا إلى هيمنته على الثقافة العربية والذائقة الجمالية في كل سياقاتها التاريخية

من ناحية، وإن اقتضى ذلك حتمية الاعتراف بمزاحمة فنون لغوية أخرى في العصر الحديث على رأسها الرواية العربية ثم فنون القصة والمسرحية والمقالة، ولقدرته المتوثبة على التفلت والروغان من كل تقييد أو تحديد جامع مانع ثابت من ناحية ثانية. وهذا أمر يستلزم الإشارة إلى أن الاستجابة الحاصلة والمتراكمة لهيمنة مركزية الشعر في الوعي الجمعي الثقافي والجمالي العربيين، أفضت إلى إخضاع مفهوم الشعر، بالضرورة، إلى رؤى فاحصة واستجابات متنوعة تراكمت بفعل التزامن التاريخي في سياقات يمكن وصفها بالتزاحم والارتقاء والتنوع كما يمكن وسمها بالتباين والجدل التصادمي في آن واحد. ومرد ذلك، دون أن نعرج على التأويل أو التعليل، فعل التنامي التزامني ومقتضيات الحداثة في كل وقت، وفاعلية المثاقفات الحضارية على اختلاف مهاداتها وأنساقها الفلسفية والفكرية، إذ حتم ذلك كله نشوء جدل مشتبك في اتجاهات متغايرة متناقضة أفرزت مفاهيم عاكسة لهذه المساحات الكائنة من التفاوت والتناقض في الوعي بمفهوم الشعر حتى بات قارا في الوعي النقدي الحديث استحالة الإمساك بتعريف معين وثابت للشعر؛ إذ تلك «غاية لم تدركها - بل ربما لم تجعلها من أكبر همها - الجهود النقدية الإنسانية عامة حتى يومنا هذا، إذ ربما لا يكون من المبالغة القول بأن في رأس كل معنيّ بالشعر ودرسه ونقد نماذجه مفهوما للشعر يستشعر وضوحه، ويجد فيه مقنعا، وفي الوقت ذاته لا يكاد يتفق فريق بل اثنان منهم على مفهوم بعينه»[4].

ولن نبتدع عجبا إذا أومأنا إلى أن السالف من القول مفاده عبثية البحث عن دلالة صحيحة واحدة وثابتة للشعر، ولكنه من العبث أيضا أن نغلق هذا الفضاء الأدبي من دون إخضاعه إلى مقاربات قد تتعمق وتتنوع، فتظفر بإضاءات توسم بالطرافة والأصالة في طرح مفهوم الشعر في بعديه اللغوي والاصطلاحي معا. ولعله من الدقة والتواضع في آن، الإيحاء - إن لم يكن الاعتراف - بأن غاية كل جهد نقدي ينفذ إلى هذه المنعرجات والمنعقدات هي الإضاءة لا التعريف والتحديد. على أن قصدنا من الإضاءة كشف المعنى وتبئيره ووضعه قيد المجهر بحيث يمكن إدراكه والوعي به من دون حبسه في حدود صارمة وقوالب لغوية منطقية جامدة، كما هو شأن التعريفات العلمية والمنطقية. إننا في حاجة إلى أن نحس المفهوم حسا عميقا فنعيه. بعبارة أخرى نبحث عن تحقيق فعل الاستجابة لدلالة الشعر حتى نستطيع أن نتلقاه بوعي يثمر فائدة جمالية ومعرفية وأخلاقية. فإذا لم نفلح في إنجاز هذا الوعي وبناء مفهوم لدن حول مفهوم الشعر الأكثر لدانة وتزأبقا، فإن الشعر سيستعصي علينا كما هو شأن الأزمةً الكائنة والفاصلة بين المبدع والمتلقي اليوم. ومن هذه الحيثيات تحديدا نبرر فعلنا النقدي اليسير في ذلك الشأن الشعري العسير والمعقد، لعلنا نحقق قدرا من الإضاءة التي ألمحنا إليها، وذلك على النحو التالي:

أولا: التأصيل اللغوي: (قراءة أدلة المعجم)

ورد في معجم «القاموس المحيط»: «شعر به شعِرا وشَعرا وشِعرة: علم به، وفطن له، وعقله. والشِّعْرُ: غلب على منظوم القول، لشرفه بالوزن والقافية، والشَّعَرُ، ويحرك: نبتة الجسم مما ليس بصوف ولا وبر، وأشعر الجنينُ وشعَّر: نبت عليه الشَّعرُ، والشَّعْراءُ من الأرض ذات الشجر أو كثيرته، والروضة يغمر رأسها الشجر، والشعراء من الرمال: ماينبت النصيَّ وشبهه، والشعَرُ: النبات، والشجرُ، والزعفران. وكسحاب: الشجر الملتف وما كان من شجر في لينٍ من الأرض يحله الناس يستدفئون به شتاء ويستظلون به صيفا، وشاعرها وشعرها: نام معها في شعار»[9].

إن تأمل هذا النص المعجمي، على اكتنازه واختصاره، يفضي إلى الوقوف على مفردات أربع هي: الشِّعْرُ، الشَّعْرُ، الشَّعَرُ، والشِّعارُ. وهي مفردات تشترك في أصل المادة اللغوية وإن خضعت لانحرافات أو تغيرات في الفونيمات الصوتية الصرفية ترتب عليها تغيير في المعاني الناجمة عن كل مفردة. فهل ثمة ما يصل المنفصل أو ما يبدو أنه كذلك؟ بعبارة ثانية: ما الذي يجمع هذه العناصر المعجمية الأربعة من حيث الدلالة؟ أو ما علاقة الشِّعْر بالشَّعْر والشَّعَر والشِّعار؟

ولكي نقدم إجابة عن هذه الأسئلة المشروعة علينا القيام باستبصار مادة المعجم وإعادة قراءة العناصر الأربعة لندرك مايأتي:

أولا: تمنحنا مفردة «الشِّعْرُ» دلالة لغوية، فالشعر فن باللغة. غير أن هذه الدلالة اللغوية تحيل حتما إلى مرجعية منتجة لها وهي الإنسان الكائن الحي ذو الجسد والعقل والثقافة والفكر.

ثانيا: توحي مفردة «الشَّعْرُ» بدلالة جسدانية سواء كانت بشرية أم حيوانية، وهي دلالة لصيقة بالمادة لا بالروح، أي بالجسم لا بالعقل والفكر والثقافة.

ثالثا: تؤكد مفردة «الشَّعَرُ» دلالة طبيعية نباتية، وهي، بالضرورة، تحيل إلى مرجعية فضاء كوكبي أرضي يتسم بالظرفية الواسعة والشاملة لكل ماله علاقة بالإنسان على الأرض.

رابعا: تشير مفردة «الشِّعار» إلى فضاء نفسي وجسدي شهواني حيث فعل الجنس الذي هو مبادرة الخلق والتناسل والذي يتم عند العربي في بيت «الشَّعْر» بما في البيت من سكن وبما في الفعل من خرق وخلق. ولعله ليس غريبا في شيء إشارتنا إلى بيت الشِّعر وبيت الشَّعْر على اعتبار وجود وشائج دلالية تصل بينهما، إذ كلاهما هيكل أو بناء أو مسكن. **فالأول** مسكن للمعنى الشعري **والثاني** مسكن للإنسان. وقد ورد في «معجم مصطلحات النقد العربي القديم»: «والبيت من الشِّعر مشتق من بيت الخباء، وهو يقع على الصغير والكبير كالرجز والطويل، وذلك أنه يضم الكلام كما يضم البيت أهله، ولذلك سموا مقطعاته أسبابا وأوتادا على التشبيه لها بأسباب البيوت وأوتادها، قال الخليل بن أحمد: رتبت البيت من الشعر ترتيب البيت من بيوت العرب»[10].

وإذا كان بيت الشِّعْر تشكيلا لغويا يعتمد المفردة والتركيب والانزياح والتصوير والبنى الإيقاعية والدلالية بغية بناء معنى أو دلالة أو رؤى وتحصينها في تأطيراته المتنوعة والمتداخلة، فإن بيت الشِّعْر فضاء لفعل التعاقب المعيشي والتناسل بفعل الجنس والولادة، أو هو فضاء محصَّن ومحصِّن لإنجاز فعل الخلق الإنساني. من ثم ليس من العجب في شيء أن نرى انعكاس مفهوم البيت أو البناء أو المسكن الإنساني المنسوج من معطيات الطبيعة أو البيئة، على مصطلحات الإبداع الشعري العربي وعلى المصطلحات النقدية بخاصة. من هذه الحافة يمكننا وعي الاشتراط الذي أنجزه ابن رشيق لمصطلح البيت حيث ربطه «بحوض دلالي، يؤالف بين الحضارة (الأبنية) والبداوة (الأخبية). يترك تصور البيت معلقا بين فضاءين: فضاء الصحراء وفضاء المدينة. الفضاء الأول سابق للإسلام عموما، وهو فضاء الشعر الجاهلي، أما الفضاء الثاني فهو الذي ابتدأ ضبطا مع تأسيس الدولة الإسلامية بحواضرها وعواصمها المدنية»[١١]. يقول ابن رشيق: «والبيت من الشِّعْر كالبيت من الأبنية: قراره الطبع، وسمكه الرواية، ودعائمه العلم، وبابه الدربة، وساكنه المعنى، ولا خير في بيت غير مسكون، وصارت الأعاريض والقوافي كالموازين والأمثلة للأبنية، أو كالأواخي والأوتاد للأخبية»[١٢]. ويعلق محمد بنيس على نص ابن رشيق بقوله: «وفي غياب استقصاء تاريخي مفصل لمعجم مصطلحات الشعرية العربية، ومنها مصطلح البيت، نلاحظ أن ابن رشيق ألف بين الأبنية والأخبية. وهذه المؤالفة بينهما تثير مشكل البداوة والحضارة ودلالتهما في تصور البيت الشعري. ما يهمنا قبل هذا وذاك هو هجرة المصطلح من البيت الذي يسكنه الإنسان إلى البيت الذي يسكنه المعنى. هذا هو المسكن الرمزي. وهو أيضا، على رغم الحواجز المعرفية، البيت الوجودي، والبعد الوجودي للشعر، لكنه بعد لم يفكر فيه القدماء، نقادا وفلاسفة على السواء»[١٣]. ثمة وشيجة وثقى تربط الوعي البنيسي بالوعي الهيدجري وتجعله انبثاقا منه لا محض قراءة تأويلية مفادها تدعيم علاقة الشعر بمفهومي البناء والسكن عند هيدجر إذ يقول: «الشعر هو بالدرجة الأولى، ما يجعل من السكن سكنا، وذلك مالا يتحقق إلا بالبناء، فالشعر كسكن هو «بناء» وبهذا ننتقل من البناء الملموس إلى البناء الرمزي في الشعر وبالشعر»[١٤]. وبهذا يتحول وعينا بالعلاقة بين الإنسان والشعر/ اللغة من النقيض إلى النقيض، فالإنسان «يتصرف كما لو كان هو خالق اللغة وسيدها، في حين أن هذه هي التي تستبد به»[١٥] كما هو استبداد الشعر وطغيانه.

بيد أن وعينا بدلالة الحقل اللغوي لمادة «شعر» عبر المفردات الأربع سالفة التحديد يفضي إلى قواسم دلالية مشتركة بينها، مفادها ما يأتي:

١ - الكينونة والحياة

فالعناصر الأربعة دالة على كينونتها كما هي دالة على جوهرية الحياة ووجودها. إنها في كثير كثافة، نتاج كائن حي فاعل ومتجدد.

٢- الخصوبة

الدوال الأربع تحيل إلى كائنات ليست محض حية، وإنما حية وخصيبة في آن، إذ قد يكون من الكائنات ما هو حي عقيم. لكن هذه الدوال تتمتع بالحياة الخصبة المخصبة، لأنها قادرة على التناسل والتعدد والخلق والإبداع. وآية ذلك تفصيلا النظر إلى الشعر بوصفه مخلوق اللغة وربيبها، فهو فن لغوي،. واللغة التي تبدع الشعر لغة، من غير ريب، ثرة خصبة بالغة، أي قادرة على التلاقح وحمل الإبداع والنهوض بمسؤوليته في حفظه في حصونها ومقاومة عوامل استلابه وإفقاده حياته وحيويته. ولا تصل اللغة إلى مرحلة الإنتاج الأدبي والخلق الشعري إلا إذا كانت كاملة في مكوناتها، ناضجة في معطياتها وأدواتها.

والشَّعَرُ شأنه شأن الشَّعْر في دلالته على الخصوبة الجسدانية، إذ إنبات الشَّعَر في أماكن معلومة من الجسد، بمنزلة إعلان عن خصوبته وبلوغه واكتمال مقوماته.

والشَّعَر الذي هو النبات والطبيعة معلم بارز على هذا السياق الدلالي، فلا تنبت الشجر إلا الطبيعة الخصبة والأرض السليمة الجيدة، فكأن ثمة توازيا مسبوكا ومحبوكا بين دلالات هذه العناصر اللغوية والجسدانية والطبيعية يوحي بدلالة جنسية تؤكد فعل الخلق والحياة في سياق تعاقبي مثمر. وهو ما نلتقيه تصريحا لا تلميحا في دلالة «الشِّعار» بمعنى الجماع في بيت الشِّعر. فالفعل والظرف متضافران في إنتاج الدلالة الإخصابية الخالقة للوجود الإنساني. ومن عجيب ما ورد في التوراة مؤكدا هذه الدلالة: «وعرف آدم حواء، فشعرت به»[١٦]. ولعل هذا يعود بنا ثانية إلى دلالة البناء والسكن وما فيهما من ظلال جنسية. فقد ورد في المعجم: «وبنى على أهله، وبنى بها: زفها»[١٧]، و«السكْن: أهل الدار، وبالتحريك، ما يُسكن إليه، والرحمة، والبركة، والسكينة الطمأنينة»[١٨]. وقد نص القرآن الكريم في تجاور سياقي كثيف، على السكن والجماع والخلق الإنساني عبر الزواج في قوله تعالى: ﴿**هو الذي خلقكم من نفس واحدة وجعل منها زوجها ليسكن إليها فلما تغشاها حملت حملا خفيفا فمرت به**﴾[١٩]. قال أبو الفرج ابن الجوزي في تفسيره لهذه الآية: «ومعنى ﴿**ليسكن إليها**﴾ ليأنس بها ويأتي إليها. ﴿**فلما تغشاها**﴾ أي: جامعها. قال الزجاج: وهذا أحسن كناية عن الجماع»[٢٠]، لنرى أن فضاءات الأمكنة والنفوس متلاحمة تلاحما عشيقا مثمرا الكينونة الإنسانية في فعل إخصاب تاريخي يوحد الذكر بالأنثى في ظرفية البيت المفعم بأطياف نفسية ووهج مشاعري تقود إلى مبادرة الفعل الإيجابي الخالق في رحم السكنى البيتية والرحم الأنثوية في آن.

بيد أن هذا الملمح الخصوبي يتأكد عبر مناقشة فعل الكتابة الإبداعية ووشائجها العلائقية بمفهوم الجنس كما هو الشأن في التجربتين الشعرية أو الأدبية، والصوفية. ففي تجربة الشعر ناقش كل من فهد عكام ومحمد بنيس تجربة أبي تمام الطائي من هذه الحافة فتوقفا عند بيت أبي تمام الشهير:

والشـــعـــر... لـيــسـت خـــصـيــصــتـــه
طـول الـلـيـــالـي إلا لمفـــتـــرعـــة

ويمهد فهد عكام لهذا البيت بقوله: «خطوة مدهشة إلى أمام، وحقيقة تحفز إلى الأعين باهرة جلية. فالعملية الخلاقة تعبر عن ذاتها كأنها حدث، تجري في اللذة الحسية، ولكنها لذة نسبية تتوقف على صفات المبدع، وبتعبير آخر، الخلق الشعري تجربة رفيعة تحدث هدفها تحقيق متعة المبدع نفسه»[٢١].

غير أن بنيس، في مقاربته العميقة لهذا المنعقد، يتمرد على عملية الاستدلال على هاتيك العلاقة ببيت واحد. فيصطنع استقراء وئيدا لتجربة أبي تمام يفضي إلى تدعيم برهانه في عديد من النماذج نقتطف منها[٢٢]:

١- يســر لقـــولك مـــهــر فـــعـلك إنه...
ينوي افـــتـــضـاض صنيــعــة عـــذراء

٢- عـــذارى قـــواف كنت غـــيــر مـــدافـع...
أبا عـــــذرها لا ظـلـم ذاك ولا غـــــصـب

ثم يعلق عليها بقول نصه: «إن الكتابة الشعرية أصبحت مع أبي تمام فعلا جسديا فتحولت بذلك من وضعية البداهة والارتجال إلى وضعية التأمل والفعل...»[٢٣]. لكنه يحتاط لنفسه باحتراز واحتراس مهمين: «مع ذلك يصعب علينا التسرع في رفع أبيات مفردة إلى مستوى نظري، لما تشترطه النظرية من مقومات، فضلا عن أن أبا تمام لم يخرج كلية عن الأرضية المعرفية التي كانت تسيج ممارسته الشعرية ومفهوم قراءتنا لها»[٢٤].

ومن المهم في هذا المنعرج رفع عتبة الطرح عند أبي تمام ليتجاوز لحظة الإبداع الشعري إلى حيث توصيف المبدع الكائن في مصطلح «القصيدة» والتي تعادل المرأة / الأنثى، وتتفوق عليها.

على أن مفهوم اللذة الإبداعية ليس مقصورا على أبي تمام أو على محض الثقافة الشعرية العربية برمتها، وإنما هو فكرة قديمة كما يتأكد ذلك عند بارت: «إن فكرة اللذة فكرة قديمة، ويمكن اعتبار أبيقور أول من دعا إليها، بعد ذلك توالت الدعوات إلى اللذة: ديدور، ساد، فوربي، مازوخ»[٢٦]، ويرى فرويد أن مبدأ اللذية هو «الخاصية الأساسية التي تميز «الهو» وهدفه تخليص الشخص من التوتر»[٢٧]. ويجعل بارت مرد إعجابه بـ «بريخت» إلى مفهوم اللذة، معترفا بأن بريخت وليس أبيقور ولا فرويد أو غيرهما هو الذي أعطاه الحق في اللذة. يقول: «إن بريخت هو الأول الذي حمل إليّ الحق النظري في اللذة»[٢٨]. ويمنح بارت مفهوما عموميا لا تقيد فيه حين يؤكد كينونة اللذة وكمونها «حتى في النصوص المرعبة (مثل نصوص الجنون)، فكرة اللذة هي فكرة جنسية فهي تتعلق بهذا الجسد المصنوع من العلامات الإيروسية فقط»[٢٩].

ومفاد هذا الوعي هو أن الالتذاذ الناجم عن الممارسة الإبداعية ليس محض انفعال بحمى الاحتكاك بدلالات اللغة وجماع بناها الإيقاعية والصرفية والصورية، أي أن الالتذاذ، بعبارة أخرى، ليس سديميا فاقد الغائية، وإنما هو التذاذ الاحتكاك والتحكيك المولدين للمعنى في سياق العلاقات اللغوية ونسج خلاياها الفاعلة والمؤثرة في المخيال الشعري. فالتوليد هو غاية الغايات، على أنه توليد دلالي وجمالي ومعرفي وإيقاعي ولغوي في آن واحد. ولعل مفاهيم علم النفس أو التحليل النفسي للأدب تعين في هذا الشأن، إذ ترصد الممارسة الإبداعية على أنها «توليد بما هي خبرة جمالية مبدعة، والخبرة الجمالية في أحسن ما توصف به أنها ولادة جديدة تتجدد مع كل خبرة جمالية جديدة، هي نشوة لحظية فورية تغمرنا بعد أن نكون قد قطعنا الصلة بين اللحظة الراهنة والماضي، لكي نستسلم لهذا الانجذاب الذي نلمح من خلاله المطلق واللا متناهي»[٢٠]. وبهذا ندرك الحيثيات الكامنة وراء قراءة فهد عكام وبنيس لتجربة أبي تمام، وبخاصة في بيته الشهير: «والشعر...» وهو ما يؤكده جابر عصفور في تعليقه على بيت أبي تمام المذكور آنفا بقوله: «إن الإشارة الجنسية الواضحة في الصورة توحي إلينا بفعل إخصاب، يغدو معه الشعر عنصرا من عناصر الولادة الجديدة التي تؤذن بالتحول والتبدل في عناصر العالم»[٢١]. وليس من شك عندنا في صلة كل هذه الدلالات بمصطلح بالغ الأهمية في النقد العربي وهو «الفحولة» على ما فيه من دلالات الغلبة والتفوق والخصوبة والثراء.

وفي التجربة الصوفية تتبلور المفاهيم العلائقية الواشجة بين الحروف واللغة والكتابة والجنس، وقد طرح بنيس «الفتوحات المكية» لابن عربي نموذجا لهذا الوعي نقتطف منها هذا النص لصاحب الفتوحات: «فكان بين القلم واللوح نكاح معنوي معقول، وأثر حسي مشهود - ومن هنا العمل بالحروف عندنا - وكان ما ودع في اللوح من الأثر ميل الماء الدافق، الحاصل في رحم الأنثى. وما ظهر من تلك الكتابة، من المعاني في تلك الحروف الجرمية (هو) بمنزلة أرواح الأولاد المودعة في أجسامهم»[٢٢].

ويبدو توصيف بنيس لماهية تجربة صاحب «الفتوحات» على درجة قصوى من أهمية الطرح الذي نسوقه في معارج هذه القراءة، إذ يكثف خصيصة التجربة الصوفية في ارتباطها بالمفهوم العشقي الجنسي والذي يتجاوز حدود اللغة إلى خطاطات المعرفة والكون برمته قائلا: «هو الكون بكامله يترابط ويتفاعل، والكتابة لأن لها فعل الإغراء والاستحواذ والغزو والامتلاك والمتعة، فتكون الحروف والكلمات أسيرة عشق شبقي، له النار والماء. فلا النار مقدسة ولا الماء مدنس. ويتسرب ماء الكتابة بلا توقف في تاريخ منسي»[٢٣].

٣- الزخرفة والجمال

لعله من ميزة الاستبصار الوثيد للدوال اللغوية سالفة التحديد في مادة «شعر» المعجمية، قنص دلالة الزخرفة المغوية والجمال المتكئ على الخلابة والترقيش. فاللغة الشعرية، واللغة

الشجرية، وتمويجات الشعر أو ومضاته ونغمية تضاريسه الجسدية... إلخ، كلها مرتبطة بمفهوم الزينة والجمال. ومن عجب أن ينص المعجم، في موضع آخر، على شيء من هذا إذ يقول في شأن الزخرف: «الزخرف - بالضم - الذهب، وكمال حسن الشيء، والزخرف من القول: حسنه بترقيش الكذب، والزخرف من الأرض: ألوان نباتها»[٢٤].

ولقد أشار القرآن الكريم إلى زخرفة القول، وزخرفة الأرض في نصين مهمين:

الأول: قوله تعالى: **﴿وكذلك جعلنا لكل نبي عدوا شياطين الإنس والجن يوحي بعضهم إلى بعض زخرف القول غرورا﴾**[٢٥].

الثاني: قوله تعالى: **﴿إنما مثل الحياة الدنيا كماء أنزلناه من السماء فاختلط به نبات الأرض مما يأكل الناس والأنعام حتى إذا أخذت الأرض زخرفها وازينت وظن أهلها أنهم قادرون عليها أتاها أمرنا﴾**[٢٦].

وفي النصين أدلة بالغة الأثر فيما نحن بصدد تبيانه. ففي **النص الأول** علائق متضافرة بين شياطين الجن والإنس، وزخرفة القول غرورا عبر الوحي به. وللشيطان فضاء في الذاكرة الشعرية العربية، وتحديدا في عملية إبداعه. على أن هذه وشيجة سوف نتملاها فيما هو آت من رصد للقواسم الدلالية بين الدوال الأربع الآنفة. وقد أكد أبو الفرج ابن الجوزي في تفسيره أن «زخرف القول» هو «مازُيِّن منه، وحُسِّن، ومُوِّه»[٢٧] وهي دلالات تفسيرية تشير إلى الزينة المعنوية والتمويه المضلل لارتكازه على الكذب والزخرفة.

وفي **النص الثاني** تتواشج دلالات الحياة الكوكبية برمتها عبر فعل التشبيه، مع عناصر الماء والتراب والإنسان والحيوان في سياق يحتث ديمومتها وخلودها لأنها محكوم عليها بالفناء الإلهي مهما بالغت في الزينة والزخرفة وما ينجم عنهما من تمويه يجعل الناس يتوهمون قدرتهم على ما أنبتته الأرض. قال ابن قتيبة في تفسير **﴿حتى إذا أخذت الأرض زخرفها﴾** «زينتها بالنبات. وأصل الزخرف الذهب، ثم يقال للنقش والنَّور والزهر وكل شيء زُين: زخرف. وقال الزجاج: الزخرف. كمال حسن الشيء»[٢٨].

ثابت إذن أن النبات (الشَّعَرُ) زخرفة في جسدانية الأرض. فهو ليس محض كائن حي خصب، وإنما مثير فتنة وخلابة جماليتين. وأما زخرفة القول/ الشعر، فأمر رئيس في هذا الموضع من قراءتنا للمعجم. فالشعر زخرفة لغوية أو هو زخرفة في جسدانية اللغة تعتمد التمويه والكذب والغواية لإيقاع المتلقي في الأسر والاستيلاء على مثيراته وإمكاناته الجمالية والفكرية والمعرفية. ومن ثم فالقصيدة الشعرية «بذرة نمت ولادتها داخل اللغة الأم، انقسمت وخرج منها الجذر الحامل لكل خلاياها وخلايا الأرض التي اخترقها باحثا لذاته عن وجود وقيمة، ثم يضيف ثمرة رائعة ذات قيمة جمالية مرئية ونفعية»[٢٩]. ولعل الربط بين الزخرفة والكذب يدعم الربط بين الزخرفة والكذب والشعر. ولقد بات شائعا قولهم «أعذب الشعر أكذبه» والكذب كلمة مشكلة، على حد تعبير الزمخشري، إذ يقول في شأنها: «هذه كلمة مشكلة قد اضطربت فيها الأقاويل

حتى قال بعض أهل اللغة: أظنها من الكلام الذي درج ودرج أهله ومن كان يعلمه»[40]. وقد جعله ابن فارس شرطا شعريا إذ يقول: «إن للشعر شرائط لا يسمى الإنسان بغيرها شاعرا، وذاك أن إنسانا لو عمل كلاما مستقيما موزونا يتحرى فيه الصدق من غير أن يفرط أو يتعدى أو يمين أو يأتي بأشياء لا يمكن كونها بتة، لما سماه الناس شاعرا، ولكان ما يقوله مخسولا ساقطا»[41]. وهو ما يؤكده الغذامي مستندا إلى ما نقله أبو هلال العسكري عن بعض الفلاسفة الذي قيل له: «فلان يكذب في شعره فقال يراد من الشاعر حسن الكلام، والصدق يراد من الأنبياء»[42]. ولعل البحتري عبر عن هذا في بيته الشهير:

كلفتمونا حدود منطقكم
والشِّعر يغني عن صدقه كذبُه[43].

ويبدو أنه من الحقيقة في شيء أن غواية الشعر التي أشار إليها النص القرآني في قوله تعالى: ﴿**والشعراء يتبعهم الغاوون**﴾[44]، كامنة في فعل الترقيش بالكذب وزخرفة الكلام بالتزيين الذي يأخذ الألباب ويفتن العقول والأفئدة. وقد علل القرآن نفسه سحر الانجذاب والغواية إلى الشعر بالهيمان في الأودية ومناقضة الكلام الواقع كذبا: ﴿**ألم تر أنهم في كل واد يهيمون وأنهم يقولون مالا يفعلون**﴾[45]. فقد فسر أبو الفرج ابن الجوزي هذا النص بقوله: «هذا مثل بمن يهيم في الأودية، والمعنى أنهم يأخذون في كل فن من لغو وكذب وغير ذلك فيمدحون بباطل ويذمون بباطل»[46].

تأسيسا عليه تحيلنا غواية الزخرفة إلى دلالتين مهمتين من حيث الجمالية في بناء وعينا بمفهوم الشعر في المعجم العربي:

● **الأولى**: تتعلق بزخرفة الذهب وفتنته الجمالية، ومدى ارتباط هذا الوعي بفتنة الشعر. فلقد ربط الذوق العربي بين الشعر والذهب، من هذه الحافة فاصطنع مصطلح «المذهبات»[47]. لبعض من قصائد حسان بن ثابت، وعبدالله بن رواحة وغيرهما، كما روي أن المعلقات كتبت بماء الذهب، وابتدع مصطلح «القلائد» ليؤكد مفهوم الزخرفة والزينة في القول اللغوي الشعري، فقد ورد في اللسان أن «القلادة: ما جعلت في العنق، قلدت المرأة فتقلدت»[48]، وفي «معجم النقد العربي القديم» ما نصه «القلائد، هي القصائد الرائعة التي تكون كالقلادة في جيد الحسناء»[49]، ووُضع مصطلح «الفرائد» في السياق الجمالي عينه، فالفريد والفرائد: «الشذر الذي يفصل بين اللؤلؤ والذهب، واحدته: فريدة. والفريد: الدر إذا نظم وفصل بغيره»[50]. ومفهوم «الفرائد» هو «إتيان المتكلم بلفظة تتنزل من كلامه منزلة الفريدة من حب العقد تدل على عظم فصاحته، وقوة عارضته، أو شدة عربيته، حتى إن هذه اللفظة لو سقطت من الكلام لعز على الفصحاء غرامتها»[51]. ولعل المتنبي كان على وعي رهيف بهذه العلاقة بين الشعر والدر كما يستبين من عتابه لسيف الدولة في هذا البيت:

هذا عتابك إلا أنه مقة
قد ضمن الدرُّ إلا أنه كلمُ[52].

وقول الآخر:

نظمت مراشفة قلائد نظمت
بنفيس جوهر لفظه وشريفه
بدعاً من السحر الحلال تولدت
عن ذهن مصقول الذكاء مشوفه[53].

● الثانية: تتعلق بزخرفة السحر وخلابته وقدرته على الجذب والخطف والإبهار والتغيير والصرف عن الشيء. فقد ورد في «القاموس المحيط»: «السحر: البيان في فطنة. وأصل السحر صرف الشيء عن حقيقته إلى غيره، فكأن الساحر لما رأى الباطل في صورة الحق وخيل الشيء على غير حقيقته قد سحر الشيء عن وجهه أي صرفه»[54].

إن ديناميةالسحر تكمن في قدرته على الإنجاز في خفة وخرق يفضيان إلى الإدهاش والانجذاب والتحول، من ثم تتبلور دلالة اللغة المجازية أو البيانية في وضعية الشعر حيث الامتشاج والتماهي مع خصيصة السحر فتتحول الكلمات المرقشة بالزخرف في الإيقاع والعدول والبنى والتراكيب والخيال، إلى بوارق خارقة خاطفة فتتحول معها أفئدة المتلقين من حال إلى حال كما يشاء لها المبدع وحسب إمكاناته في القرض والصياغة. وهذا هو شأن الغواية كما هو شأن السحر، ولعل الأثر النبوي الشريف: «إن من البيان لسحرا» شاء شيئا من هذه الظلال الدلالية التي توحي بها في هذا السياق. يدعم ذلك تأويل صاحب «الطراز» له: «إنه يحير العقول في حسنه ورونقه ودقة معانيه. وعن هذا قال بعضهم: فصاحة المنطق سحر الألباب»[55]. وفي «القاموس المحيط» تأويل لطيف لنص الأثر مفاده «أنه يمدح الإنسان فيصدق فيه حتى يصرف قلوب السامعين إليه، ويذمه فيصدق فيه حتى يصرف قلوبهم أيضا عنه»[56].

ولقد أدرك النقد العربي القديم هذه الدلالة السحرية في الشعر فاكتشفها ومنحها عددا من المصطلحات المتعاقبة مع المنجزات النقدية العربية في سياقها التاريخي منها: البيان، الفصاحة، البلاغة، النظم، التخييل، وهي تعادل في دلالتها ما يعرف في النقد الحديث باسم «الأدبية». ويبدو من الأهمية بمكان التفطن إلى المحور الدلالي الرئيس لهذه المصطلحات كافة، وخلاصته انحراف الوحدات اللغوية عن كونها محض أدلة تحيل إلى مدلولات ذات مرجعية ثابتة، إلى إشارات حرة سابحة في فلك لا محدود من النقائض والمتباينات التي تأتلف في السياق الشعري. من ثم فالكلمات تكمن ساحريتها في أثرها لا في معناها. وهذا «ما يحولها من كلمة إلى إشارة، وبالتالي يحول الجملة من تركيب منطقي مفيد ويدل على معنى، إلى تركيب سابح وبنية إشارية حرة تقيدها حدود المعاني ومنطقياتها، فهي تركيب لا معنى له،

لأنه قادر على كل المعاني عن طريق قدرته على إحداث الأثر»[٥٧]. وهذا هو مفهوم السحر الشعري أو الشعر الساحر، كما هو مراد ابن الأثير في تأويله لشأن العبارة المجازية على هذا النحو: «وأعجب ما في العبارة المجازية أنها تنقل السامع عن خلقه الطبيعي في بعض الأحوال حتى أنها ليسمح بها البخيل، ويشجع بها الجبان، ويحكم بها الطائش المتسرع ويجد بها المخاطب عند سماعها نشوة كنشوة الخمر، وهذا هو فحوى السحر الحلال»[٥٨]. ولعل هذا يفسر لنا منعقد الخصومة بين الكفار والنبي ﷺ في شأن القرآن والنبوة واتهامهم له بأنه ساحر، شاعر، مجنون، أو به مس من الجن والشياطين. وهذه دوال تشترك في قواسم دلالية ترتكز على القدرة على الخرق والغواية والتغيير والإبهار، على ما في ذلك من فوارق وتفصيل.

لكن المهم أيضا في هذا الشأن، الانتباه إلى أن ممارسة الفعل الشعري لطقس الغواية ليس مقصورا على المتلقي وحده، وإنما واقع الأمر أن المبدع نفسه يكون عرضة لهذه الممارسة لحظة الإبداع، إذ تمارس عليه اللغة غوايتها وإغواءها له فيقع في شرك الخلابة والفتنة للمفردات والتراكيب حين يشاء انتقاءها ونظمها في سلاسل محكمة متضافرة تخلق الدلالة الساحرة. وهذا وعي يكشف لنا غطاءات إشكالية كبرى هي ما يعرف بمحنة القصيدة وما يحوط لحظة انبثاقها من آلام ومخاضها من عذابات، وهو ما يفسر لنا، على نحو من الأنحاء، مصطلحات مهمة في النقد العربي مثل: «الحوليات» و«المحككات» و«عبيد الشعر»، فكأن الفعل الشعري قد تجاوز محض الصنعة ليصبح طقس عبادة وتعبد، أو خضوع وانقياد لممارسة لها طابع الجبروت الجمالي المفتن، كما سيأتي تفصيله في حينه من مفاصل هذه الدراسة.

٤ - الاستثنائية والخرق

امتياز نوعي آخر يصل الأدلة السالفة في مادة «شعر» هو إمكاناتها المؤهلة للاستثنائية والخرق. وهذه دلالة يمكن إدراكها وطيها في قليل إمعان، ذلك أن تأمل الطبيعة في فضاءاتها وامتداداتها، ينطق بذلك في يسر، فالأرض المخصبة، ذات الشجر، استثناء من زمرة الفيافي القاحلات والبلاقع الصلدة، والجبال الراسيات. وهذا دال يمتشج مع جمالية الأمكنة كما يمتشج مع جمالية الإبداع الشعري. ولعل قولهم: «شاعرية المكان» أو «مكان شاعري» يدل، بوعي أو بغير وعي، على استثنائية الطبيعة الشجرية، والطبيعة الشعرية معا.

والشَعَر (الشجر) بوصفه نباتا، يمارس فعل الخرق في اتجاهين متناقضين: الأسفل والأعلى. فالجذر يشق سبيله في سياق سفلي خارقا لتربته بحثا عن تعميق الحياة وتأصيل أسبابها وتجميعها في لحظة امتصاص وتحويل ليمد الساق بمؤهلات الانبثاق. والساق تمارس فعل الخرق ذاته في اتجاه علوي مشرئب إلى الحياة وطامح إليها. إن لحظة انبثاق البذرة من ذرات التراب، هي لحظة استثنائية من حيث كونها ولادة ناجحة وخرقا متجاوزا للأغلفة والمعوقات. وهي دلالة لا تخلو من مفهوم القوة والغلبة، قوة الحياة والوجود، في مقابل الموت والعدم.

ونبتة الشَّعر تمارس الفعل نفسه في فضاء الجسد. فالشعر في الجسد استثناء من جملة تضاريسه فهو ومضات متفرقات في معالم جسدانية محددة. هذه الاستثنائية ذاتها، دالة على فعل الخرق في خلايا الجسد، كما هي دالة على جماليته وخصوبته وما توحي به من شارات القوة في الذكر، أو الخصوبة والزينة والجمال في المرأة. فكأن التشكيل الجسداني، بوصفه فضاء ماديا، خاضع لمنظومة جمالية تعتمد الاستثنائية والتناغم في التوزيع والتشكيل بحيث تغطي فضاءات جسدانية في آنية دالة. في حين تترك فضاءات أخرى، بحيث تتكاثف دلالات الاستثنائية والخرق.

فإذا استكنهنا دال «الشّعار» وتأملنا فعل الإخصاب الجنسي، تبين لنا، في دلالة سافرة، وعي الاستثنائية والخرق. مما يعد استثناء من عادية الزمن. ذلك لأن الزمن يتلاشى فيها، الزمن غير مدرك، كما هو شأن كثير من الشؤون الحياتية. وهي من حافة أخرى، تجسيد باذخ لممارسة الخرق والقوة. وهو خرق استثنائي، لأنه يتجاوز محض الالتذاذ إلى فعل الخلق البشري بحثا عن الحياة وتوليدها. فكأن حركة الشق الذكورية مماثلة لحركة جذر النبات وهو يفلق التربة في البعدين السفلي والعلوي باتجاه الساق.

من هذه الحافة، يمكننا أن ندرك في يسر من أمرنا، استثنائية الشعر. فالشعر، على أي حال، لغة فوقية، لأنه لغة على اللغة. من ثم فهو استثناء من لغة الحياة اليومية ولغة الثقافة العامة، بل هو استثناء من اللغة الأدبية ذاتها في بقية الأجناس الأدبية الأخرى. إن الشعر استثناء من التاريخ. وهذه الاستثنائية ناجمة عن مفهوم الفحولة والقوة والخرق. ففي المعجم ما نصه: «والشعر غلب على منظوم القول لشرفه بالوزن والقافية»[5]؛ فالغلبة امتياز نوعي للغة الشعرية. إنه امتياز القوة التي ندركها في دلالة مصطلح مهم في الثقافة النقدية العربية، وهو مصطلح «الفحولة»: فالفحل هو «الذكر من كل حيوان» وفحول الشعراء: هم الذين غلبوا بالهجاء من هاجاهم، مثل جرير والفرزدق، وأشباههما، وكذلك كل من عارض شاعرا فغلبه مثل علقمة بن عبدة. الشاعر الفحل هو الذي تكون له مزية على الشعراء كمزية الفحل على الحقاق، أو هو صاحب الشعر المتين»[6]. ولقد أدرك الأصمعي هذه الدلالة فألف كتابه «فحولة الشعراء» وفيه يربط بين الفحولة الشعرية ومفهوم القوة في عبارة مهمة: «طريق الشعر إذا أدخلته في باب الخير لان، ألا ترى حسان كان علا في الجاهلية والإسلام، فلما دخل شعره في باب الخير من مراثي النبي ﷺ، وحمزة، وغيرهما لان شعره. وطريق الشّعر هو طريق شعر الفحول من أمثال امرئ القيس، وزهير، والنابغة»[7]. ومفهوم العبارة يتناص مع ماذهب إليه ابن سلام الجمحي في «طبقات فحول الشعراء» على مافي ذلك من تفصيل لا حيز له في هذا الحيز.

إن إجراء استقراء وجيز للمصطلح النقدي العربي يثري، بامتياز، ما نحن بصدد طرحه ثمّ. فالقوة ذاتها مصطلح تتحدد دلالته في مصطلح «القرض أو القريض» بمعنى

القطع، كما تتحدد في «القوة الحافظة» و«القوة المائزة» و«القوة الصانعة» على ما في ذلك من تفصيل نحيل إليه في مظانه[٦٢]. بل إن القوة تصبح مائز القافية التي هي القصيدة، كما في قول الخنساء:

وقــــافـــــيـــــة مــــثـل حــــد الســنـان
تـبــــقـى ويـذهـب مـن قــــالـهــــا[٦٣].

فثنائية الحضور والغياب، والبقاء والذهاب، تفتح مثار الأسئلة عن قضايا كبرى تتعلق بالوجود والفناء في شأن الشّعر والشاعر على السواء، لتؤكد ديمومة الكلمة وانتصار الفعل الشعري على من أبدعه. وبه تخرق القافية عوامل الزمن وتجتاز عواديه فتصبح استثناء لغويا له مائز الاستدامة والفاعلية. من هنا يمكن أن نعي، وبعمق، دلالة «الشوارد»، وهي «الأبيات السائرة لما فيها من قوة وجودة»[٦٤]. وهذا مصطلح دال على الجموح والعنفوان والخرق، فكأن القصيدة خيل خرقت عقالها وانفلتت من كل قيد فصارت حركة مطلقة لا يمكن زمها بزمام لفرط قوتها. ومن هذه الحافة يمكن أن ندرك دلالات عديدة لمصطلحات نقدية متنوعة مثل: الإفراط، الاتساع، الاستحالة، البراعة، الافتتان، الاختراع، الابتداع، الإبداع، أبكار المعاني[٦٥].

ومن المفيد في تأصيل هذا المفهوم، وصل دلالة الاستثنائية والخرق بمفهوم الشيطنة في الوعيين الشعري والنقدي العربيين. فالشيطنة نوع من الشرود أو البعد، كما هي نوع من العتو والتمرد لفرط القوة. ففي «القاموس المحيط» الشيطان هو «كل عات متمرد من إنس أو جن أو دابة»[٦٦]. والعتو والتمرد خروج على عادي الفعل أو مألوف المعايير ومستقر الأعراف، كما أن الشعر خروج على عادي اللغة ومألوف القول، والدلالات المستقرة. من ثم ربطت العرب بين الشعر والشياطين فكأن الشعر نفث شيطان. قال الجاحظ: «يزعمون أن مع كل فحل من الشعراء شيطانا يقول ذلك الفحل على لسانه الشعر»[٦٧]. وفي «جمهرة أشعار العرب» للقرشي كثير كلام في هذا الشأن نحيل إليه[٦٨]. وفي بيت أبي النجم الشهير:

إنـي وكـل شــــاعـــــر مـن الـبـــــشـــــر
شـــــيطـانـه أنـثـى وشـــــيطـانـي ذكـــــر[٦٩]

واسع دلالة على مانقول به في هذا الطرح. ومن عجيب أن اللغة تربط بين الشيطان والزينة والزخرفة في الذهب. ففي «القاموس» أن الوسواس «صوت الحلي»[٧٠] كما هو «الشيطان»، فكأن غواية الشيطان بما ينفثه في الأنفس، تلتقي مع فتنة الزينة في الحلي لنرى أن أمشاج الدلالات اللغوية والمصطلحية ذات قرابات معجمية سرية وغائرة، لنكتشف أن عبقرية العقل العربي بادية في قدرته على صياغة مصطلح الشعر من مادة ذات أمشاج وتأطيرات دلالية تتسم بالعمق والكلية التي تضفر الطبيعة وفضاءاتها والجسد وتشكيلاته، والجنس وطقوسه، واللغة وجمالياتها في سياق ترابطي قائم على تأكيد دلالات الكينونة والحياة، والخصوبة،

والزخرفة، والجمال، والاستثنائية والخرق بما يعمق وعينا بحساسية اللغة ورهافتها في بناء أدلتها على النحو الذي طرحناه في المبحث الأول بهذه القراءة، وهو ما يدفعنا إلى مناقشة مفهوم المصطلح الشعري من حافة طروحات النقاد العرب على الشاكلة الآتية.

ثانيا: التأصيل المصطلحي: (قراءة الوعي النقدي)

تكمن إشكالية المصطلح النقدي العربي لمفهوم الشعر في محاولته تسييج مالا يُسيَّجُ، أو ما لا ينبغي أن يسيَّج في تأطيرات قوالب لغوية تتسم بالجمع والمنع والثبات كما هو شأن التعريفات المنطقية في العلوم المخصوصة بها. وماهية الشعر بمنأى عن الثبات، بل إن الثابت فيها سيرورتها وتغيرها الدائمان. من ثم يند الشعر عن ضغطه في أي تعريف مشروط بتاريخية محددة تتسم بالديمومة والنهائية. وتقري شجرة نسب المصطلح يفضي إلى جملة أمور منها أن «المصطلح الخاص لهذه الممارسة النصية لم يكن واحدا، وأنه لم يبلغ الهيمنة باتباع طريق خطي تصاعدي، وأن تعدده في البداية وما بعدها، لم يحل دون التفاهم بين النقاد والشاعريين والبلاغيين. وهذه أوليات لها أن تتفرع فتشمل دلالة المصطلح في تاريخيتها، وتزرعها عبر الحقول المعرفية المتماسة معها، وفي مقدمتها، بطبيعة الحال، علوم القرآن والحديث واللغة، لكونها ملتقى القراءات ومنطلقها، أي تلك النقطة الجاذبة للمعارف نحو المركز الديني أو المولدة لها، ومنها المعرفة الشعرية»[75].

ومن المهم في صدر هذا المبحث، التأكيد على أن ما نتغياه ثم، ليس تسييج المفهوم الشعري في بناء لغوي محكم يكتسب صيغة التعريف، فهذه غاية ليس من الحكمة وضعها نصب عيني القراءة المصطلحية، وإنما همنا الرئيس في هذا الشأن، هو بناء قراءة للتجربة النقدية العربية وهي تكثف خبراتها، قديما وحديثا، لمقاربة وضعية المصطلح الشعري لنقف على مطلق السيرورة والتزابق، أو الدينامية الدلالية المتفلتة من كل قيود الأنظمة اللغوية التي تسعى لضبط حركيتها في تراكيب جامعة مانعة تصلح للتزامن التاريخي والمتغير المكاني والمعرفي في آن واحد. من ثم نروم ضبط سيرورة الوعي المصطلحي النقدي لمفهوم الشعر على النحو الآتي:

٢-١- تأطير الوعي القديم

١- إن المعرفة النقدية العربية نظرت إلى الشعر على اعتبار أنه بنية إيقاعية نغمية تتكئ على الوزن والقافية. من ثم يصبح حد الشعر هو شرطية الوزن والقافية فما كان موزونا مقفى هو شعر، أو أن الشعر هو «ما وافق أوزان العرب»[76]، على حد تعريف الخليل بن أحمد له. وهذا وعي اكتسبت ممارسته بعدا سلطويا في الفضاءات النقدية العربية القديمة دون أن تشهد تراجعا حقيقيا في آماد مديدة. وقد تدعمت هذه السلطة الإيقاعية بركون جل القدماء، إن لم يكن كلهم، إلى القول بعمدة الوزن واعتباره عيارا جوهريا في الدلالة على الشعر. قالوا:

«لا بد للشعر من وزن وقافية، أي أن أركانه أربعة: اللفظ، والمعنى، والوزن، والقافية»[٣٣]. وهذا ما يؤكده ابن طباطبا في «عيار الشعر» بقوله: «الشعر كلام منظوم، بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خص به النظم الذي إن عدل عن جهته مجته الأسماع، وفسد على الذوق»[٣٤]. وهذا تعريف بين فيه حد الهيمنة الإيقاعية الوزنية التي تتكشف بجلاء في عبارة الفارابي إذ يقول: «إن العرب من العناية بنهايات الأبيات التي في الشعر أكثر مما لكثير من الأمم التي عرفنا أشعارهم... إن الجمهور وكثيرا من الشعراء إنما يرون أن القول شعر متى كان موزونا مقوما بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية»[٣٥]. كما هو الشأن عند قدامة بن جعفر في تعريفه الشهير للشعر بأنه «قول موزون مقفى يدل على معنى»[٣٦]، وهو تعريف له إشكاليته في القديم والحديث معا إذ يفتقد منع اجتماع النظم مع الشعر في دلالة واحدة مع ما بينهما من مفارق ومتباينات. إلا أن تعريف قدامة للشعر على النحو السالف يدشن وعيا جديدا لمصطلح الشعر، ومدى تطور الحساسية النقدية تجاه المفهوم الشعري على اعتبار أنه «صناعة» وليس محض وزن وقافية. وهو ما يدفعنا إلى تبئير هذا الوعي في النقطة الثانية من قراءة المصطلح نقديا.

٢- تكشف مقاربة مفهوم «الصنعة» في بناء دلالة تعريف المصطلح الشعري عن تماس معرفي وتثاقف نقدي منطقي وفلسفي، مع المعرفة الوافدة من اليونان تحديدا، بفعل النقل والترجمة لمنجزات الفكر النقدي والمنطقي الأرسطيين، وهي معرفة لا سبيل لنكرانها، كما هي ناجزة في صياغة «الحد» و«القصد» لبناء دلالة المصطلح الشعري في المواضعات النقدية العربية. من هذه الحافة يطرح قدامة وعيه لمصطلح الشعر على أنه «صناعة» ذات حدين: أحدهما حد الجودة، والآخر حد الرداءة، وبين الحدين وسائط. هكذا يكرس هذا النص مفهوم الصنعة الشعرية: «ولما كانت للشعر صناعة، وكان الغرض في كل صناعة إجراء ما يصنع ويعمل بها على غاية التجويد والكمال، إذ كان جميع ما يؤلف ويصنع على سبيل الصناعات والمهن فله طرفان، أحدهما غاية الجودة، والآخر غاية الرداءة وحدود بينهما تسمى الوسائط، وكان كل قاصد لشيء من ذلك فإنما يقصد الطرف الأجود، فإن كان معه من القوة في الصياغة ما يبلغه إياه سمي حاذقا تام الحذق، فإن قصر عن ذلك نزل له اسم بحسب الموضع الذي يبلغه في القرب من تلك الغاية والبعد عنها»[٣٧]. ونص قدامة يومئ إلى أهمية وعي الشاعر بما هو مقبل عليه من صناعة تستلزم التحفيز والتجويد، والاعتناء والتمهر، والذكاء والثقافة لبلوغه حد الجودة، وبه يكتسب مصطلح «الصناعة» أو مفهوم «الصنعة» هيمنة مركزية في تأطيرات النقد العربي للمفهوم الشعري من دون إلغاء مركزية الإيقاع في الوزن والقافية. غير أن الفارق بين المفهومين هو مرونة الوعي بمفهوم الصناعة الشعرية التي تستثمر البنية الإيقاعية دون أن تركن إليها بمفردها. ولعل عبارة الجاحظ الشهيرة والفاعلة في السياقات النقدية، بكثافة،

بالغةُ الأثر في الدلالة على هذا الوعي الناسج بين عدة معطيات من بينها الوزن: «الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير»[38]. وعبارة الجاحظ بليغة في الدلالة على مفهوم الشعر القائم على الوزن وغيره في آن. الوزن عند الجاحظ، محض تكأة لا تنتج وحدها شعرا إذ يقول: «لو اعترضت أحاديث الناس وخطبهم ورسائلهم لوجدت فيها مثل «مستفعلن مستفعلن» كثيرا و«مستفعلن فاعلن»، وليس أحد في الأرض يجعل ذلك المقدار شعرا. ولو أن رجلا من الباعة صاح: «من يشتري باذنجان؟» لقد تكلم بكلام في وزن «مستفعلن مفعولات»، وكيف يكون هذا شعرا وصاحبه لم يقصد إلى الشعر؟»[39]. فكأن الجاحظ شاء أن يتمرد على هيمنة البنية الإيقاعية وتفردها في الدلالة على الشعر فعمد إلى نقضها أو نقض الرؤية النقدية التي تقيم الشعر على أساس مرجعيته الوزنية. غير أن نقد الجاحظ لهيمنة السلطة الوزنية ومحاولته تقويض جبروتها، لا يعنيان إطلاق نفيها أو عدمية نفعها في النسيج الشعري، وإنما عمد إلى التوعية بأهمية الوزن حين يمتزج بغيره من عناصر الشعرية ليصبح جزءا من التسيج الشعري المتضمن لمفردات اللفظ، المخرج، الماء، الطبع، السبك، الصناعة، التصوير، والقصد، كما أن القفز على هيمنة الوزن وطيه في فضاء المعطيات الشعرية المتضافرة في التسيج، ليس مقصورا على الجاحظ، وإنما هو وعي ذو أمشاج أفقية وعمودية في المواضعات النقدية القديمة، إذ نشوبه، في جلاء، ابن البناء في «الروض المريع» وابن سلام الجمحي في «طبقات فحول الشعراء» والسجلماسي في «المنزع البديع» والآمدي في «الموازنة» وغيرهم كثير.

٣- يمثل وعي الفلاسفة النقاد، أو النقاد الفلاسفة العرب بمفهوم «التخييل» و«المحاكاة» تماسا عميقا ومثمرا مع الثقافة النقدية الوافدة من الوعي الأرسطي واليوناني من حافة، ومع الثقافة الفلسفية الوافدة والعربية في آن من حافة أخرى. وهذا امتياز نوعي في الوعي المعرفي النقدي كان له ديناميية ناجزة في بناء المفهوم الشعري والتجاوز به حدود الأفقية الوزنية والصناعية، إلى حيث آفاق المخيلة والمحاكاة وما ينجم عنهما من فاعلية وتأثير في الدائرة الإبداعية التي لم تعد - في الوعي النقدي العربي - مغلقة على علاقة الشاعر باللغة وإنما على المتلقي أيضا.

إن تأمل الفكر النقدي عند الفارابي، ابن سينا، ابن رشد، حازم القرطاجني، السجلماسي وابن البناء المراكشي.. وغيرهم، يبين تأصيل فكرة التخييل والمحاكاة في صياغتهم لمفهوم الشعر. على أن قراءة هؤلاء الفلاسفة النقدية للوعي الشعري من هذه الحافة ركزت على إدراجه ضمن الدائرة الأوسع وهي الفن. والفن كله نشاط تخيلي نوعي يتميز به من الفلسفة والتاريخ، فيعكس «الواقع من وجهة نظر الفنان في أشكال فنية تؤدي إلى إدراك متميز للواقع،

وتختلف فيما بينها باختلاف الأداة التي تعتمد عليها أو الوسيلة التي تتوسل بها، ابتداء من الخطوط والألوان ومرورا بالحركات والأصوات، وانتهاء بالألفاظ والكلمات»[٨٠]. وبهذا الوعي تتحدد دلالة الشعر عند الفارابي بقوله: «فقوام الشعر وجوهره عند القدماء هو أن يكون قولا مؤلفا مما يحاكي الأمر، وأن يكون مقسوما بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية. ثم سائر ما فيه، فليس بضرورة في قوام جوهره، وإنما هي أشياء يصير بها الشعر أفضل، وأعظم هذين في قوام الشعر هو المحاكاة وعلم الأشياء التي بها المحاكاة وأصغرها الوزن»[٨١]. وابن البناء المراكشي يعتمد هذا المفهوم في تعريفه للشعر بقوله: «الخطاب بأقوال كاذبة مخيلة على سبيل المحاكاة يحصل فيها استفزاز بالتوهمات»[٨٢] وعند السجلماسي: «الشعر هو الكلام المخيل، المؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة»[٨٣]. ولم يخرج ابن سينا عن هذا الوعي، غير أنه يكثف دلالة التخييل بقوله: «والمخيل هو الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانيا غير فكري سواء كان المقول مصدقا به أو غير مصدق فإن كونه مصدقا به غير كونه مخيلا أو غير مخيل»[٨٤]. وابن خلدون يبني مفهوم الشعر على أنه «الكلام البليغ المبني على الاستعارة»[٨٥] وهو ما يكثفه حازم القرطاجني في سياق ضاغط بقوله «الشعر كلام موزون مخيل مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك والتئامه من مقدمات مخيلة صادقة كانت أو كاذبة لا يشترط فيها - بما هي شعر - غير التخييل»[٨٦]. إن «المعتبر في حقيقة الشعر إنما هو التخييل والمحاكاة»[٨٧].

واستبصار النصوص السالفة يشير، من غير ارتياب، إلى مركزية مفهومي التخيل والمحاكاة في النهوض بالوعي الشعري في ثقافة النقاد الفلاسفة بوصفهما استجابة تلقائية لمفاهيم تثاقفية وافدة وأصيلة في آن. وتلك إشارة تملي على قراءتنا لمفهوم الشعر في النقد العربي، أن تتريث عند هذين المفهومين الرئيسين. غير أنه من فطنة الوعي والقراءة التنبيه إلى أهمية إدراك الفلاسفة النقاد لأثر التخييل والمحاكاة على وعي المتلقي ومدى إثارة مخيلته وانفعالاته عبر فعل الاستجابة للمثيرات التخيلية الشعرية، وهذا مبحث سوف نفصل فيه القول فيما هو آت من مستقبل هذه القراءة، وهو ما يدفعنا إلى إضاءة دلالة التخييل والمحاكاة ثَمَّ، لاستكمال بناء المفهوم الشعري في هاتيك المرحلة الخصبة من الثقافة النقدية العربية.

٢-١-١- التخييل

تكاد الدلالات المعجمية والنقدية تجمع على حيثيات الاشتباه والكذب والتصور والإيهام وتجاوز الواقع في مفهوم التخييل، على ما في ذلك من مفارق وتفاصيل. ففي اللغة «خال الشيء: ظنه وتفرسه، وخيل عليه: شبه، وأخال الشيء: اشتبه»[٨٨]. وفي النقد التخييل هو «انفعال من تعجب أو تعظيم أو تهوين أو تصغير او غم أو نشاط من غير أن يكون الغرض

بالمقول إيقاع اعتقاد»[89]. وأوضح عبدالقاهر مفهوم التخييل بقوله: «وجملة الحديث الذي أريده بالتخييل هنا ما يثبت فيه الشاعر أمرا هو غير ثابت أصلا ويدعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها ويقول قولا يخدع فيه نفسه ويريها ما لا ترى»[90]. من ثم يتحدد مفهوم التخييل بالقوة التصورية الإدراكية المقصودة بوعي من قبل الشاعر لإيهام المتلقي بحقيقة الشيء المخيل حتى كأنه يراه رأي العين فينفعل له ويتأثر به في فعل استجابة فورية قبضا وبسطا من غير روية أو فكر وتأمل. وقوة التخييل، كما هي فاعليته، تعتمد على قدرة البيان والإضاءة عبر إدراك العلاقات التصويرية التشبيهية والنسج العلائقي بين المتباعدات بفعل القوة المائزة والقوة الصانعة، إذ تنهض الأولى بفعل الفرز والانتقاء فتميز ما يلائم الموضع والنظم والأسلوب، فيما تتولى الثانية مسؤولية الصياغة المبنية على ضم الدوال اللغوية والمعاني والتراكيب في سياق منظوم ينتج الدلالة الكلية للشعر بهدف إيهام المتلقي وإثارة ملكاته التخيلية ليعي الرسالة الشعرية الكامنة في النص. ويتم إنجاز هذا الحدث بفعل الإشارات الموحية في النص إذ «تستدعي خبرات المتلقي المختزنة والمتجانسة مع معطيات الصور المخيلة فيتم الربط - على مستوى اللاوعي من المتلقي - بين الخبرات المختزنة والصور المخيلة، فتحدث الإثارة المقصودة، ويلج المتلقي عالم الإيهام المرجو فيستجيب لغاية مقصودة سلفا»[91]. فكان التخييل هو القوى السحرية التي تقوم بقلب الحقائق وإظهار الأشياء على غير واقعها في إيقاعات مبرقة مدهشة تجعل المتلقي يستسلم لقوى المخيلة فيندفع نحو المتخيل إن حبا له أو رفضا وسخطا. وهذا هو مقصود البسط والقبض، على أن نعي أن الاثنين فعلان إيجابيان، لأنهما استجابة النفس والمخيلة لدى المتلقي لساحرية الأقاويل الشعرية فتترجم إلى فعل منجز في سلوك أو إجراء يتسم بالقبض أو البسط. وذلك أن المتلقي عادة ما يتبع تخيلاته أكثر من عقله وعلمه وظنه، ولما كانت النفوس الإنسانية مجبولة على «التنبه لأنحاء المحاكاة واستعمالها والالتذاذ بها منذ الصبا.. اشتد ولوع النفس بالتخيل، وصارت شديدة الانفعال له، حتى إنها ربما تركت التصديق للتخيل، فأطاعت تخيلها وألغت تصديقها»[92].

التخييل إذن زخرفة وتزيين للمعنى بحيث ينفذ إلى وعي المتلقي. والزخرفة هنا تعني المبالغة في الشيء الحسن والقبيح على السواء إن مدحا أو هجاء. المهم القدرة الإقناعية التي تبئر المعنى والدلالة في مخيلة المتلقي، متوسلة إلى ذلك بفعل الإيهام التخييلي المرتكز على تشكيلات اللغة وجمالياتها بحيث تحقق الإبهار والإثارة وإنجاز السلوك المرجو من غاية الأقاويل الشعرية. ولعل هذا فحوى الكذب الشعري العذب عند العرب في المقولة الراسخة في الوعي النقدي القديم: «أعذب الشعر أكذبه» كما هو فحوى الساحرية التي نوه بها الأثر النبوي: «إن من البيان لسحرا» على ما مر بنا من معالجة وتفصيل لهذا الشأن وبهذا الوعي يصبح مفهوم الشعر عند حازم القرطاجني متبلورا في «إنهاض النفوس إلى فعل شيء أو

طلبه أو اعتقاده أو التخلي عن فعله أو طلبه أو اعتقاده، بما يخيل لها فيه من حسن أو قبح أو نُبل أو خسة»[٩٣].

٢-١-٢ - المحاكاة

تبدو المحاكاة تماسا وتأصيلا لمفهوم التخييل كما هي تماس وتأصيل للحقل المعرفي الأفلاطوني والأرسطي في القراءة النقدية العربية له عبر المثاقفة والتلاقح والإضافة. وإذا انتهجنا الخط العمودي الذي اتبعناه في رصد مفهوم التخييل، تبين لنا تقارب الدلالة اللغوية والنقدية في شأن المحاكاة مع الإقرار بامتياز نوعي مصطلحي للوعي النقدي العربي.

ففي «اللسان»: «حكيت فلانا وحاكيته.. فعلت مثل فعله أو قلت مثل قوله، والمحاكاة: المشابهة، تقول: فلان يحكي الشمس حسنا ويحاكيها بمعنى»[٩٤]. وتنص اللغة بهذه الدوال على مفهوم المماثلة والاقتران الذهني بين شيئين تجمع بينهما علائق المشابهة، ويبدو الوعي النقدي العربي تعميقا لهذه الدلالة وتطويرا لها في أن، مع الإقرار بفعل التماس المعرفي مع الوعي الأفلاطوني عامة والأرسطي خاصة في هذا الشأن. ففكرة المحاكاة أفلاطونية الأصل، إذ عالج أفلاطون مسألة الفن على أنه «محاكاة للأشياء المحسة فيرسم لها نسخة تجيء من مراتب الوجود في منزلة أدنى من الشيء المحس نفسه الذي عمد الفن إلى تصويره، فإذا عرفنا أن الأشياء المحسة بدورها لا تزيد على كونها نسخات لأصول عقلية ثابتة أدركنا كم يبعد الفنان عن الحقيقة»[٩٥].

غير أن أرسطو تجاوز هذا الوعي الأفلاطوني للمحاكاة، إذ لم تعد محاكاة الأشياء المحسوسة التي هي ذاتها محاكاة لأصول عقلية، وإنما أضحت محاكاة «للشخصيات والانفعالات والأفعال، أعني محاكاة الفن للحقيقة عنده لا تكون محاكاة للعالم المحسوس، بل تكون لدنيا الحياة العقلية»[٩٦]. بهذه الدلالة نفذت فكرة المحاكاة الأرسطية إلى حقل المعرفة النقدية العربية، لاقترابها من مفهوم التخييل والتمثيل والخداع من حافة، ولاتصالها بمفهوم «الغلو والإيهام وتصوير الباطل في صورة الحق، والحق في صورة الباطل»[٩٧] من حافة أخرى. من ثم يعرف الفارابي المحاكاة بقوله: «المحاكاة بقول: هو أن يؤلف القول الذي يصنعه أو يخاطب به من أمور تحاكي الشيء الذي فيه القول، دالا على أمور تحاكي ذلك الشيء. ويلتمس بالقول المؤلف مما يحاكي الشيء تخييل، إما تخييله في نفسه، وإما تخييله في شيء آخر»[٩٨]. وفي عبارة مهمة لابن سينا يعرف المحاكاة بأنها «إيراد مثل الشيء وليس هو هو»[٩٩]. وهو ما يعني أن المثلية أو المماثلة المتغياة في المحاكاة لا تعني محض النسخ أو التطابق، فلو كان الأمر كذلك لأغنى أصل الشيء عن محاكاته ولالتذت النفس بالشيء الأصيل لا بالشيء المنسوخ عنه، ولا كان ثمة مدار للفنية والابتداع وحركية المخيال الشعري الخصيب. بناء عليه فإن دلالة المثلية أو المماثلة المتوخاة من فعل المحاكاة هي إضاءة الفضاء

المشترك بين الشيئين أو الموضوعين. على أن إضاءة المشترك ثم، هي المهم لامحض وقوع الاشتراك، إذ قد يقع اشتراك في صفة أو أكثر ولا يُنتبه إليه لكونه في فضاء معتم ساكن. ففعل المحاكاة من هذه الحافة، هو فعل تبئير مجهري ينقل المشترك إلى دائرة الحركية المنجزة بفعل قوى التأثير التخيلية فتحدث إشاعة الصفات الحسنة والقبيحة على السواء بطريقة «تغدو معها المقايسة بدهية وفعالة، كأن الشعر - من هذه الزاوية - «قياس» مادته «المخيلات» التي لا يعول على ما فيها من صدق أو كذب، بقدر ما يعول على قدرتها على الإيهام النابع من تخييل المماثلة، وما يصحب التخييل من انفعالات تفضي إلى وقفة سلوكية بعينها»(١٠٠). وآية ذلك أن الشعر لا يعمد إلى نسخ معطيات الواقع والأشياء والحياة كما هي في أصلها. بعبارة أخرى: ليس الشعر نقلا فوتوغرافيا إستاتيكيا، وإنما هو نقل انحرافي يعمد إلى تهيئة الأشياء وتحقيق إدراكها في وعي المتلقي بعد تحويرها وتزويدها بامتياز جمالي نوعي يملك خاصية السحر ونفث الشياطين، بحيث تتمكن الأشياء والقيم المحملة بها الأقاويل الشعرية من ممارسة فعل الحفر والتعمق الشعوري في حصون الذاكرة والشعور الواعي في آن. وهذا إدراك من شأنه نفي صفة المحايدة في بناء تصورنا عن الأشياء، إذ نحن لا ننظر إليها بأعين مجردة، وإنما بأعين القصيدة ذات المجهرية المشعة والمبهرة بفعل الإدراك والتشكيل والتوصيل.

٢-٢ - مقاربة الوعي الحديث: (الإحياء والرومانسية)

● **مفادات حديثة وحداثية عامة**

ليس من عجب في شيء، قولنا إن وضعية المصطلح الشعري المعاصر هي ذروة الأهوال في الممارسات الشعرية والنقدية معا. ذلك أن المسارات الشعرية المنجزة، والقراءات النقدية التطبيقية والتنظيرية في آن، تنبثق من معن ومشارب ذات أقضية وأمشاج مشتبكة ومعقدة بفعل الأنساق المعرفية القديمة حتى العمق التاريخي الجاهلي، واليوناني والروماني، والحديثة حتى آخر تجليات الحداثة الشعرية والنقدية في أوروبا وأميركا وبقية تضاريس الجغرافية الشعرية في فضاءات المعمورة في لحظة تاريخية يمكن وصفها بالآنية، نظرا إلى هيمنة الخطاب العولمي وطغيان الأبعاد التقنية والثقافية المؤثرة عليها. غير أنه من الاكتراث بمكان تأكيدنا على مفادات أولية أهمها:

١- خضوع الممارسة الشعرية والنقدية معا لرجات عنيفة ترجحت بها بين هيمنة التقليد والعمودية فيما يعد شارة انتصار، وبين خروقات الحداثة الشعرية والنقدية وإثارة غبار كثيف حول قضايا رئيسة ومهمة تتعلق بالمفهوم والشكل والرؤية، بل تتعلق بالنظرية الشعرية والتمرد على أسسها الجمالية فيما يعد ثورة جذرية تقوم على نقض الهيكل وإعادة بنائه وفق جماليات المخيال الحديث أو الحداثي شعرا أو نقدا.

٢- تورط المنجز الشعري المعاصر في شرك المغامرة المعرفية الكونية بحثا عن التماهي الشعري الإنساني من حافة، وقنصا لجديد يدشن عهدا حداثيا للقصيدة العربية يضمن فيه خروج المفهوم الشعري على رمزية البيت القديم ونظرية عمود الشعر وأسس بنائه الهيكلي. وهو خروج له ما له من الوهج والافتتان والمغامرة بالارتياد وتعبيد المسارات المعتمة. غير أن مغامرة البحث عن ماء القصيدة الجديدة «لم تكن تسلك طريقا واحدة للذهاب ولا اتباع الطريق ذاتها للعودة. لكل من المسارين مخاطرهما ومجاهلهما، ومتعتهما في آن. وتعددت المسارات في بناء القصيدة، بتعدد ثقافة الشعراء، وتملكهم للمعرفة المغايرة التي بها يكون البحث عن ماء القصيدة ممكنا»[١٠].

٣- شيء آخر قاد إلى تفاقم إشكالية المنعقد وتعقد أهواله، وهو التقاطع المعرفي الشعري القديم مع المعرفة الشعرية الحديثة حيث تباين «أسئلة الإمبراطوريات الشعرية القديمة الباذخة، مع أسئلة الشعر العربي الحديث، من خلال الترسخ المعرفي للفاعليات الفردية وقد أعلنت عن اختياراتها الشعرية في مواجهتها للتقليدية التي ما فتئت تحصن مواقعها وتدفع بالمساءلة والاقتحام لحدودها نحو جهات المنفى»[١١] في الوقت الذي سعت فيه الآفاق الحداثية لصنع حفريات أصيلة في متن النصوص الشعرية تتسرب من خلالها أدلة تصل ماء الحداثة المعاصرة بحداثة بشار وأبي نواس وأبي تمام في كبد العصر العباسي وتجعل منها وليدا شرعيا لأب تليد الأصول، قديم الحركية والتمرد والمغامرة والارتياد.

٤- آخر هذه المفادات، نقض الأصول الجمالية والمعرفية العربية القديمة عبر تجاوز أفق الانتظار على مستوى اللغة التي تنازلت عن تداوليتها، وعلى مستوى الدلالة التي تخرق الأليف من الجماليات والمعاني لتُحل بدلا منها الغريب والنادر والمتباين، ولتجعل من القصيدة ليس محض أجوبة ثابتة، وإنما إثارة زوبعة من التساؤلات المفتوحة على مطلق الاحتمال المستقبلي في المعرفة وبالمعرفة. إنه السفر بالسؤال أو الارتحال فيه، حيث تتوالد الأسئلة وتتعدد الآفاق، فليس ثمة مسافة تفضي إلى وصول نهائي، وإنما دينامية استفهام، وبحث، ورج، وقلق، وتوتر جمالي، وكشوفات عرفانية مبهرة. ولقد حتمت هذه الآفاق التي تبدو للبعض منسدة، قدرا غير طيب من الإعتام والغموض جعلا من فعل منازلة القصيدة الحداثية، مغامرة فتح أو غزو مع مجهول يتأبى على الترويض والمراودة، ويأبى إلا القفز خارج التوقعات والآفاق المنتظرة مما خلق صدمة وكلفة ورهقا في عمليات التلقي القرائي التي اعتادت الجاهزية الدلالية واليسر الاستهلاكي، فتقاطعت بعض مشاريع الشعر والنقد وأخذت الهوة تتسع حتى تجاوزت الوجيعة إلى الفجيعة والحسرة.

فإذا تجاوزنا هذه المفادات الأولية إلى حيث بناء المفهوم الحداثي للشعر، تبين تقاطع المفاهيم النقدية التقليدية مع المفاهيم الحداثية من حافة، ومع الممارسات الشعرية النصية من

حافة ثانية. على أنه من المهم في هذا الفضاء الإشارة إلى أننا سنسلك في ترسيخ هذا الشأن سبيلا غير عميقة، نظرا إلى أننا أنجزنا قراءة متأنية معنونة بـ «إشكالية الحداثة - وضعية المصطلح»[١٠٣] نكتفي بالإحالة إليها لمن شاء تعمقا لهذا المفهوم.

وغاية القول الذي نروم زمه بزمام الاقتضاب، أن جهودا نقدية مضنية بذلت لطي مفهوم الشعر وسكبه في تعريف يحقق الشرطية المعلنة في شأن التعريفات من ناحية، ويتلافى أي تقصير عرج عليه الخط التصاعدي للنقد الأدبي العربي من ناحية أخرى. ومن ذلك ما أنجزه صلاح رزق في «أدبية النص» وجاء على النحو التالي: «الشعر نمط من التعبير اللغوي، له سمات نوعية ومقومات مميزة، أبرزها وأشدها ظهورا الوزن، ودعاماتها التخييل والتصوير الذي يتأتي بما لا يكاد يحصى من ضروب التصرف الأسلوبي التي يجمعها إطار العدول عن مألوف الأداء ومشهور التعبير، تهيئه في نفس المبدع تجربة نفسية عاطفية عقلية صادفت روحا صافية وطبعا مواتيا، وموهبة أصيلة، وتعين عليه دربة وثقافة مكتسبة، ويتوجه به إلى متلق يرجي بسط نفسه نحو كل محبب وإيجابي ونبيل، وقبضها عن كل مستقبح مرذول، ومنحها رضا بنيل قيمة، ومتعة بالكيفية الفنية الخاصة التي نيلت بها تلك القيمة»[١٠٤].

وليس ثمة بحبوحة من الأمر لمناقشة منجز صلاح رزق، مع إقرارنا بمحاولة إنجاز تعريف جامع مانع له سمة الثبات وما يتطلبه مثل هذا الطموح من مكابدة مضنية، لكنه تعريف أقرب إلى الروح الإستاتيكية منه إلى كنه الشعر وديناميته النادة على كل تسييج أو تحسين في تأطيرات لغوية منطقية مهما ألمت من النثرات والشوارد الواردة في آفاق نقدية متزمنة ومتزامنة في آن.

ولعله من المترجح عندنا النظر إلى الشعر على أنه فعل استجابة جمالية لا أن يعرف في عبارات قد تكثف فتقصر، كما هو شأن القدماء، وقد تطول بغية الإحاطة، فتفتقد وهج الشعر وخلابته كما هو شأن المحدثين. على أن وعينا بالحساسية الشعرية نتغيا منه ثقب الآفاق التي قد تحد من وثبات الشعر وفتوحاته فيتحول كل تعريف إلى قديم يتجاوزه الشعر في آنية ما. وكاني بجاكوبسون قد فطن، بعمق، لهذه الحقيقة في الأدب بعامة والشعر بخاصة في إجابته عن سؤالين متعاقبين ومتداخلين هما: ما الأدب؟، وما الشعر؟ ففي إجابته عن الأول ضاقت العبارة إلى حدود حرجة لتحتوي آفاق الرؤية المفتوحة. قال: «ما يجعل من نص ما نصا أدبيا»، وفي إجابته عن الثاني قال: «إذا أردنا أن نحدد هذا المفهوم، فعلينا أن نعارضه بما ليس بشعر»[١٠٥]. ولقد لاحظ جاكوبسون أن «الشعر هو رسالة تتغيا ذاتها، وأن المفيد، بالنسبة إلى الباحث، أن يتحدث عما يجعل من هذا الشعر شعرا، أو البحث عن شعريته، لأن مفهوم الشعر - كما يؤكد - ليس قارا ويتغير عبر الزمان والمكان»[١٠٦].

وآية تفصيل ذلك في تعاريج الممارسة النصية وفي ثنايا منحنيات النقد العربي الحديث، تفاوت الرؤى تجاه الشعر عند الإحيائيين والرومانسيين والواقعيين الاشتراكيين والحداثيين

على ما في كل اتجاه من مرونة وتباين، وهو ما لا سبيل إلى إضاءته، وإن أشرنا إليه في انعطافات مبرقة نزرة على النحو الآتي:

١- يتبلور مفهوم الشعر في الوعي الإحيائي في عقد حلقات اتصال وامتشاج مع ثقافة الشعر العباسي والانخراط في حقوله الإبداعية والمعرفية على الرغم من ادعاءات التحديث والعصرنة التي لم تتجاوز الشقوق القشرية إلى حيث أغوار المعاصرة الأصيلة. فظلت الألفاظ والتراكيب والصور والأساليب محض امتياح من معين عباسي خصب وثر. ولعل مصطلح المرحلة يكشف عن جوهريتها الشعرية إذ «الإحياء» أو «الاتباع» مفاده الدلالي بعث المسارات الشعرية المعبدة سلفا على يد أبي تمام والبحتري ومسلم والمتنبي وأبي العلاء، وغيرهم. من ثم كان الاحتفال الشامخ بالبلاغة والزخرفة وتشييد قصور باذخة من الترف والزينة وإن اتسمت بسمات العصر الحديث وألوان فضاءاته وأمكنته. ومفاد القول وغايته أن الأنموذج الشعري العربي القديم، ظل مهيمنا بنظمه اللغوية وقيمه الجمالية على المخيال الشعري الإحيائي حتى سد الآفاق في وجه أي خروقات مغايرة تأتي من الغرب تحديدا. ولعل هذا ما جعل أحمد شوقي الذي غاص في المتجز الجمالي الغربي، يفضل شعر جميل بثينة وقيس ليلى على ماكتبه ألفرد دي موسيه (١٨١٠ - ١٨٥٧ Musset) في «الليالي» ولامارتين (١٧٩٠-١٨٦٩ Lamartine) في «جيزاز يلا»[١٠٧].

والله ما (موسى) وليلاته
و(لمرتين) ولا (جرزيل)
أحق بالشعر ولا بالهوى
من قيس المجنون أو من جميل

٢- في تطور جوهري ومجهري للشعر والنقد العربيين، انبثق الوعي الوجداني في ما عرف بالاتجاه الديواني بخاصة أو الرومانسي بعامة على يد العقاد وشكري والمازني والشابي، وغيرهم، وهو وعي مغاير للوعي الإحيائي مغايرة القطيعة والنفور والتمرد، حيث انشحت الآفاق الحياتية بجاذبية الخطاب الليبرالي في المناحي الاقتصادية والسياسية، وبفتنة النعومة الرومانسية وخلابة رقتها وساحريتها في الخطاب الشعري، فتحول الخطاب النقدي إلى نقد المفهوم الاتباعي ونقضه عبر فعل الانفتاح على الفضاءات الغربية والاعتراف بها وبامتيازها النوعي على الموروث التراثي الشعري والبلاغي. هكذا تتحدد نبرة الخطاب في وعي الشابي: «الصوت الغربي أقوى دويا وأبعد رنينا من الصوت العربي الخافت الضعيف، لأن الصوت الغربي هو لحنان مزدوجان في آن واحد، لحن يتصل بأقوى قرار في النفس، ولحن يتصل بجوهر الشيء وصميمه. أما الصوت العربي فليس مصدره النفس ولا جوهر الشيء، لكن مصدره الشكل واللون والوضع، وشتان بين القشرة واللباب»[١٠٨]. ومن هذه الزاوية يمكننا وعي

هجوم العقاد على شوقي في حدة عنيفة، على مافي ذلك من تحفظ، لأن «شوقي» ذهب في الطرق المعبدة سلفا من قبل القدماء فكان سليل غواياتهم البلاغية لا سليل العصر الحديث ولا انبثاقا أصيلا منه أو حفرا عميقا فيه. وكان هذا الموقف، في لبابه وأهدابه، يقود قاطرة نزقة عمدت إلى رفض المرجعيات التليدة والثورة عليها، وبناء إطار جديد «يعلو فيه الوجدان على الفكر والخيال على العقل، والحدس على النظر، والروح على الجسد، والمثال على المادة، والفرد على الجماعة، والإبداع على الاتباع والأصالة على التقليد، والطبع على الصنعة، والفن على العلم، والشعر على النثر، وتسقط فيه محاكاة العالم الداخلي للفرد «الفذ» الذي أصبح حضوره المطلق رمزا للعصر بأكمله»[109]. ومن هذا المنطلق تبلور مفهوم الشعر في مقولة «الوجدان» و«الشعور» وعلت مفاهيم العاطفة والذاتية وتضخيم الأنا، والفردية، والإحساس، والذوق، والساحرية، والتحليق في الأخيلة، وغيرها مما مفاده مجاوزة الوعي الإحيائي الاتباعي إلى حيث ترسيخ الرومانسية العربية وتأصيل مفاهيمها ومنجزاتها الشعرية والنقدية معا.

ثالثا: ثورة الحداثة: (الشعر الحر)

١- تمثل انعطافة التحرر الجري» في حركة الشعر الحر، قفزة رئيسة في المفهوم الشعري شكلا ومضمونا في آن إذ عكست، في جلاء سافر، خروقات الحداثة الشعرية العربية لنظم الجمالية العربية القديمة من زاوية، والإحيائية والرومانسية من زاوية ثانية لتدفع حمى التحديث إلى آفاق مغامرة تحاول استشراف العتبة القصوى للوعي الريادي الشعري على يد نازك الملائكة وبدر شاكر السياب.

ويبدو أنه من التفطن القرائي التنبه إلى أن جوهر الحرية الشعرية أو الشعر الحر الذي دعا إليه منظروه، كان يتكرس ويتغلغل في كسر هيبة النفوذ العروضي الخليلي والتمرد على مفهوم الأقيسة الكمية في وحدات الوزن الثابتة في هيئة تفاعيل خليلية ذات سلطان باذخ. ومفاد ذلك تحول الشعر الحر - كما تؤكد نازك الملائكة - إلى «ظاهرة عروضية قبل كل شيء، ذلك أنه يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة ويتعلق بعدد التفعيلات في الشطر، ويعنى بترتيب الأشطر والقوافي، وأسلوب استعمال التدوير والزحاف والوتد، وغير ذلك مما هو قضايا عروضية بحتة»[110].

على أن نصفة الشأن القرائي تحتم الإشارة إلى أن الوعي الشعري لدى نازك، تجاوز، أو هكذا شاء، حداثة العروض والإيقاع، إلى حيث البنى المضمونية والاجتماعية فأصبح المنجز الشعري فوق زخرفة الكلاسيكية الإحيائية وذاتية الرومانسية، ومنخرطا في قضايا الواقع، مؤثرا المضمون على الشكل الذي ثار عليه، ونازعا إلى التمرد على سلطة النموذج ذي

الصولجان القديم، طامحا إلى كل استقلال يكسبه هويته ويعبد مساراته الجديدة في الرؤية والتقعيد والممارسة على السواء.

وفي فضاء المختبر الشعري الحر، تأججت روح السجال بين حاملي الشعلة الريادية، وبالتحديد نازك والسياب. وهو سجال تنافسي يحتاج استقصاؤه إلى فضاء آخر شأنه غير الشأن الذي نحن في حومته، لكن المهم فيه أن نزوعات السياب الحداثية والريادية، ومن غير إصرار على تقديم أحكام قيمية بينهما، كانت أكثر تقدمية وأصالة، إذ لم يعبأ هو بشأن الأسبقية في الاهتداء إلى الشكل الجديد للشعر، أو هكذا شاء أن يوحي بعد لأي، وإنما كثف وعيه في الرؤية والممارسة الشعريتين. أي أن وعيه بمفهوم الشعر الجديد وتجويده في أصالة وتعمق كان الهم النافذ في الرؤية السيابية. هكذا نقرأ هذا النص: «ومهما يكن فإن كوني أنا أو نازك أو باكثير أول من كتب الشعر أو آخر من كتب ليس بالأمر المهم، وإنما المهم أن يكتب الشاعر فيجيد فيما يكتبه»[111]. وبه فإن جودة الكتابة أو الإبداع الشعري أهم من كسر الأقيسة العروضية أو الاهتداء إلى مراسم ومسارات الشعر الحر. وهو طرح له ما له من الثراء المعرفي والرؤيوي الحداثيين، إذ بناء عليه يبنى مفهوم الشعر عند السياب وخاصة في المرحلتين الشيوعية والقومية على ما في ذلك من مفارق وتفاصيل. من ثم يتحدد الوعي بالمفهوم الشعري في قوله: «إنه بناء فني جديد، واتجاه واقعي جديد، جاء ليسحق الميوعة الرومانتيكية وأدب الأبراج العاجية وجمود الكلاسيكية، كما جاء ليسحق الشعر الخطابي الذي اعتاد الشعراء السياسيون والاجتماعيون الكتابة به»[112]. وتأمل تكرارية السحق والاتكاء عليها في هذه الشحنة النزقة، يشير بعمق إلى المد الثوري اليساري الذي احتشد به السياب. وهو تماس معرفي أيديولوجي ناجز في بناء هيمنة الثقافة الشيوعية على مفاهيم الإبداع الأدبي بعامة والشعري بخاصة في التعاريج الزمانية للخمسينيات والستينيات من القرن المنصرم. وبهذه الحقول المعرفية اليسارية يتحدد مفهوم الشعر في كونه وسيلة ثورة وأداة تغيير اجتماعي تصبو إلى تقدمية المجتمعات العربية ودفع بنياتها العمالية والجماهيرية إلى احتدام الرفض وحدة التمرد على النظم الإقطاعية المتغلغلة في البنى المجتمعية العربية. غير أن رحابة القراءة ولدانتها تشيران إلى أن بؤرة التعقيد في المفهوم الشعري في هذه المرحلة، ليس من اللائق قصرها على حقل المعرفة الشيوعية أو اليسارية ومفاهيمها الاشتراكية فيما عرف بالاتجاه الواقعي الاشتراكي في المعمورة العربية، وإنما تماس الحقول المعرفية وتصارعها شرقا وغربا، أفضيا إلى جدل خصيب من حافة، كما فتحا المسارب والسبل والمسارات إزاء القديم والحديث، والشرقي والغربي، والعربي والأجنبي من حافة ثانية. على أن المفاد المهم الثاني في هذا الإطار هو تماس الخطابات العربية وتعقدها في سياق جدلي حينا وسجالي حينا آخر. ونقصد بها خطابات المعاصرة والنهضة والهوية والالتزام والوحدة، وقد وجد الشعر نفسه

مسؤولا، بقدر أو بآخر، عن وعي هذه الخطابات، أو بعضها، والكشف عنه في بناء ورؤاه الواقعية والاستشرافية وكأن الشاعر، على نحو من الأنحاء، ضمير الأمة، أو حامل شعلتها صوب البعث والنهضة والتحرر. ولعل مصطلح «القصيدة التموزية» يشير إلى هذا الصنف من الشعر والشعراء أمثال جبرا إبراهيم جبرا، وخليل حاوي، ويوسف الخال، وبدر شاكر السياب، وغيرهم حيث استبدلت هذه الطائفة بالمثل الجمالية العربية الشائعة في الإحيائية والرومانسية المثال الجمالي التموزي أو الفينيقي اعتمادا على الموروث المعرفي لهاتين الأسطورتين في الثقافة الإنسانية والعربية، وبهذا الوعي التموزي تحولت إستراتيجية المفهوم الشعري من محض زخرفة كلاسيكية وزركشة باذخة تمتاح من معن تليدة تصل العباسي بالأموي والجاهلي، ومن محض وجدانية وتعبير يضخم الأنا والشعور بها مفردة في انعزالية الغاب المهجري أو الميوعة الرومانسية بعامة، ومن محض ثورة عروضية شكلية مندفعة نحو تحطيم السياجات الإيقاعية الموروثة وتعديل مساراتها، إلى بحث عن الهوية العربية المبعثرة، والذات القومية المترمدة، وإلى رؤيا انبعاثية تستشرف آفاقا مستقبلية تقوم على ثنائية بنيوية ذات جدل تصادمي ناجز في تطهير الواقع وتكنيسه وخلق واقع عربي جديد يتكئ على مثل رؤيوية وجمالية قشيبة. هكذا يكثف أسعد رزوق تأزم هاتيك المرحلة حضاريا: «المشكلة هي البحث عن الذات وتعيين هوية الذات الحضارية، إنها بكلام آخر مشكلة تحديد موقف هذه الذات من القضايا الكيانية الكبرى، إيجاد القيم التي يتحتم على هذه الذات أو يجدر بها أن تعتنقها أو تتبناها»(١١٣). وفي اكتناز من القول يكثف محمد جمال باروت النقلة النوعية التي أحدثتها القصيدة التموزية، في مفهوم الشعر على أنها منعطف جذري عبرت بالشعر «من الخطابة إلى الرؤيا، ومن الموضوع إلى التجربة، وغاصت عميقا في التراث الروحي - الشعري الأوروبي، وفي تجريب جمالياته، وطورت الإيقاع الشعري العربي في ضوء التجربة الداخلية الكيانية وأعادت النظر جذريا في معنى علاقة الشعر باللغة، وعلاقة اللغة بالعالم، ووجهت الكشوفات الشعرية عن الذات الحضارية المترمدة، ليكون الشعر دفعة كيانية رؤيوية، وأعادت الصياغة الحدسية الكشفية للشعر في تجربة شعرية تتجاوز الرؤية إلى الرؤيا، وتقوم على البحث والاكتناه، وتبعث ما يسميه «يونغ» بـ «النماذج الأصيلة» الكامنة في اللا شعور الجماعي»(١١٤). وبه فإن هذه الشريحة من الشعر العربي تمثل آفاقا قصوى من مشروع التحديث الذي تبنيه رموز هذه الشعرية العربية المعاصرة وخاصة في نسختها الحداثية في مجلة «شعر» اللبنانية، وهو ما نضيئه في المنعرج الآتي.

٢- تكمن إشكالية المفهوم الشعري في الوعي الحداثي العربي بعامة، وفي نخبة مجلة «شعر» اللبنانية بخاصة، في احتدام المشكل التناقضي أو التصادمي بين ثنائيات مشتبكة ومتباينة في آن واحد مثل: الشرق والغرب، القديم والحديث، العروبي والإنساني، الفرد والجماعة، الواقع والمثال،

النخبة والمجتمع، الهوية والاندماج مع الآخر، الثابت والمتحول أو الاتباع والابتداع... وغيرها. وهي ثنائيات ذات احتشاد جدلي حاد يكشف عن ثراء الظرف التاريخي في عقدي الخمسينيات والستينيات حيث تنوع المشارب المعرفية والأيديولوجية والمثل الجمالية، وافتراق المشاريع والرؤى افتراقا صراعيا «عدائيا» في سياق تزامني معقد وخصيب.

ولئن كانت غايتنا من النفاذ إلى باطن هذا المنعطف هي محاولة الكشف عن حيثيات المفهوم الشعري في وعي الحداثة العربية، فإن حيازة هذه الغاية تتطلب حتمية التماس مع مقدماتها الأيديولوجية والمعرفية على اعتبار أن بناء مفهوم الشعر في وعي هذه النخبة وهاتيك المرحلة هو ثمرة الوعي الأيديولوجي والمعرفي لهما. بناء عليه نلتزم بمقاربة ثلاث كلمات مفتاحية وذات إستراتيجية مؤثرة في صياغة المشروع الحداثي برمته، وفي صياغة قراءتنا له في آن. هذه الكلمات هي: المعاصرة، والهوية، والنهضة.

ربما تكون أبرز هذه الكلمات سفورا وفتنة هي «المعاصرة» نظرا إلى محوريتها المركزية في بناء الوعي الحداثي وتبرير مساراته ومنجزاته ليس في إنتاج المعرفة والثقافة والفكر والأدب فحسب، وإنما في صياغة بنية اجتماعية مضمونية سياسية محكمة ومتكاملة. ومن هنا فإن مكمن الجاذبية، أو كمون الفتنة المشعة يتركز في هيمنة النموذج الغربي والاقتناع به مثالا أعلى يمارس فعل الوهج والجذب على الوعي والمخيال الحداثيين. وفي كثافة بليغة نومئ إلى أن محاولة «أوربة» الشرق المتوسطي أو الشرق العربي تحديدا، هو الطموح الباذخ وسقف المشروع الحداثي الذي آمنت به نخبة ليبرالية تحشد وعيا فوقيا يصطنع مسافة فاصلة بين الفرد /الشاعر، والمجتمع/ الناس.

ولقد طرح الفكر الحداثي فعل «الأوربة» على أنه فعل «محاكاة» للنموذج الأوروبي و«اندماج» فيه بحثا عن الوصول إلى العالمية عبر إعادة إنتاجه في المخيلة العربية ثقافيا وشعريا. وبذلك فإن انخراط الحداثة في حومة «المثاقفة» الأدبية الغربية، كان المتغيا من ورائه ليس محض تعديل مسار النظر في مفهوم الشعر العربي، وإنما في معنى الثقافة العربية برمتها بما في ذلك أسسها الاجتماعية ونظمها الأيديولوجية والمعرفية. وهذا ما نتقراه في نص أدونيس: «الخطر على الشعر لا يكمن فقط في ذلك الفهم المغلق وعقلية أصحابه، وإنما يكون قبل ذلك، في عادات بلادنا ومفاهيمها وأخلاقها ومؤسساتها. ولذلك قامت حركة مجلة «شعر» على تخطي ذلك الفهم المغلق للتراث العربي، لذلك دخلت، منذ لحظاتها الأولى، التاريخ الشعري والثقافي الحي، ليس العربي فحسب، بل والمتوسطي أيضا»[١٥]. إن محاولة تفتيح «المغلق» أو تجاوزه إلى «المتوسطي» هي غاية الأوربة أو المعاصرة في العرف الحداثي.

لكن فعل الأوربة بالمحاكاة للمثال الغربي والاندماج فيه اصطدم بمقولة تعارض مثنوي بين الشرق والغرب، أو تحديدا بين العرب والغرب، وهو شأن حتم انبثاق وعي تبريري حداثي سعى

إلى تمرير الوعي والتجربة عبر مقولة «الهوية المتوسطية». وهي مقولة مركزية نظرا إلى هيمنتها التبريرية على الوعي الحداثي من حافة، ولجمعها، في تناقض، بين القديم والحديث في آن: محاولة نسج وشائج حميمة وتليدة توجه المنجز الحضاري المتوسطي بطرفيه الشمالي والجنوبي، من خلال مقولات التاريخ القديم من حافة ثانية. وبهذا التوحيد والتوحد في الهوية المتوسطية يتحقق فعل الاندماج؛ انبثاقا من الجذور القديمة وامتدادا لها. فليس ثمة شرق وغرب، وإنما إنسان متوسطي، وحضارة متوسطية لأن الأصول واحدة وقديمة. هكذا يمرر أدونيس الوعي الحداثي المتوسطي: «في الأصل لا «غرب» لا «شرق» في الأصل الإنسان، سائلا، باحثا، بدأ السؤال والبحث، وجودا ومصيرا، في حوض المتوسط الشرقي، ومن ضمنه سومر / بابل، ثم أصبح نظاما فكريا ومشروع أجوبة متكاملة في أثينا، من هذا الحوض كذلك، جاءت الرؤية الدينية: اليهودية وبعدها المسيحية - مشروع أجوبة أخرى... ثم جاء الإسلام بأجوبته التي تحتضن ما تقدمها، وتكملها. أوروبا نفسها «تسمية» مشرقية - فينيقية، أي أنها «اكتشاف» أو «ابتكار» مشرقي»[116]. ويوسف الخال يعضد هذا المنهج بقول لا غموض فيه: «إن الحضارة الغربية هي حضارتنا نحن بقدر ما هي حضارة الفرنسي والألماني والروسي... إن هذه الحضارة هي نحن بقدر ما هي هم»[117]. وما دام الغرب انبثاقا منا، وامتدادا لنا، فلا غرابة في العودة إليه والاندماج به، لأن الدم واحد يغذي الجذور القديمة والطريفة على السواء. وبه تتحدد علاقة الغرب بالشرق، على أنه ميتا - تاريخ، وتبني علاقة الشرق بالغرب على أنه ميتا - حداثة ومعاصرة. من ثم «بدأ مشروع الحداثة الذي قادته «شعر» كأنه المشروع الغربي الحداثي في الثقافة العربية، لم تستطع حلقة «شعر» أن تنفصل عن هذا المشروع، بل كان هاجسها في «المعاصرة» يرتكز على إنتاج حداثة شعرية متماهية مع حداثة النموذج»[118].

على أن نصفة القراءة تلزم بالإشارة إلى أن محورية الفكر المتوسطي لم تكن مقصورة على زمرة مجلة «شعر» اللبنانية، بل إن محاولة الاحتماء بالغرب أو تقليده والاندماج فيه فكرة أصيلة في الوعي التنويري المصري في سياق تعاقبي ينتظم فيه جملة من الرواد على رأسهم طه حسين وسلامة موسى وغيرهما. وهو شأن ثر ومتسع لا نروم ولوجه أو التّماس العميق معه في هذا الحيز. وخلاصة القول - في هذا المنحنى - إن الوعي الحداثي في مصر وسورية ولبنان، على ما بينها من تفاوت، قد آمن بأهمية التواصل الحضاري مع الغرب والاندماج فيه؛ لإعادة إنتاج مثله الثقافية والمعرفية والجمالية في الوعي العربي. وقد حتم ذلك بزوغ مقولة «التخطي والتجاوز» للتراث العربي، أو إعادة قراءته بوعي مغاير. وهو تجاوز حفز التمديد الأفقي والعمودي في آن واحد. بمعنى أنه تجاوز أفقيا وعموديا التراث العروبي في الجزيرة العربية في الجاهلية والإسلام، إلى حيث إدماج الحضارات البابلية والسومرية والكنعانية والفينيقية والفرعونية واليونانية والرومانية في سياق ينتظمها ويستثمرها؛ موحدا لها ومنتميا إليها. وبه تكون الحداثة

اختراقا للماضي وبعثا له، كما تكون تجاوزا للحاضر نحو حداثة النموذج الغربي، وتماهيا معه فيما يعرف بـ «شرقنة الغرب» أو «غربنة الشرق»، وبهذا المعنى «تتم المثاقفة مع النموذج الثقافي - الشعري الغربي، بوصفها عودة إلى الأصول. إن شعرية الغربي العظيم تتصل بخصائص مشرقية: النبوة، الرؤيا، الحلم، السحر، العجائبية، التخييل، اللا نهاية، الباطن أو ما وراء الواقع، الانخطاف، الإشراق، الشطح، الكشف، وسنرى أن هذه الخصائص ستكون حاسمة في تأثيرها في «نظرية الشعر» التي بلورها مشروع الحداثة»[11].

بيد أنه من المهم في حمى هذه التعاريج والثنايا، التفطن إلى أن أطروحة المعاصرة لم تحقق نوعا من الاندماج الدلالي مع مفهوم الهوية فحسب، وإنما مع المشروع النهضوي أيضا. ويبدو لمن يتأمل المشروع الحداثي، أن مقولة النهضة اتكأت على بعدين متناقضين ومتكاملين في آن. بعد ماضوي يتمثل في بعث الآفاق القديمة وتمديدها، وبعد مستقبلي يرنو إلى التماهي مع الغرب واستيعاب منجزاته الحضارية والمعرفية والجمالية. وبهذا تؤسس أطروحة النهضة على مرتكزات تاريخية وجغرافية متوسطية وأنساق حضارية ذات توظيف أيديولوجي وسياسي. وقد اقتضى هذا لزاما، أن يتجه الشاعر الحداثي نحو البحر لا الرمل، يبحث عن صوت النبوة لا عن حدو الإبل، كما يرى جبرا إبراهيم جبرا في شأن معالجته للقصيدة التموزية: «ليس بالرمز الجديد علينا كامنة فيها من العادات والمعتقدات الشعبية كثير من أسطورة تموز... وإذا عاد إليها شعراء غربيون مثل ت. س. إليوت، عن وعي حضاري بقيمتها الطقسية الإيحائية، فإنها تأتينا طائعة بتأثير من الثقافتنا اليوم، عبر بحار الكلام المدون، إلى معتقداتنا الشعبية التي لم تدون، إنها فينا وستتجسد رموزا لقصائد تخرج، لا من رأس اللسان، بل من أعماق الوعي، حين يبعد الشعر عن حدو الإبل ويقترب من صوت النبوة»[12]. فكأن جبرا شاء أن يصطنع إحلالا وتبديلا للنظم الرمزية والجمالية على ما تنضوي عليه من دلالات حضارية ومعرفية؛ ليعبد المسار النهضوي ويثريه بقيمه ورموزه التي تصله بإليوت والغرب عبر الأسطورة التموزية. وبناء عليه فإن فعل التبديل يعني إزاحة مفردات الحضارة العربية (الخيمة، القبيلة، الناقة، السيف، الخنجر، الوشم،...) لتحل مكانها مفردات شعرية أخرى (البحث، الحضارة، العلم التسامح، المطر، الخصب، المستقبل، الحرية، تموز، الفينيق، البعل). وبهذا البناء الفكري والحضاري والمعرفي تتفتح آفاق المسارات النهضوية عبر ممارسة الامتزاج بالمعاصرة الغربية والهوية المتوسطية في آن واحد.

فإذا لملمنا هذه النثرات الأيديولوجية، على اكتنازها، واستثمرناها في صياغة مقاربة مفهومية للشعر، تبين لنا أن واحدا من الأسس الرئيسة البانية للمفهوم الشعري الحداثي يتمثل في نفي أطروحة «الالتزام»، التي ينبني عليها المشروع الشعري القومي، كما تمثله جماعة «الآداب» البيروتية، وفي نفي أطروحة «الواقعية» التي ينهض بها المشروع الشعري اليساري في

فضاء حيوي في المعمورة الشعرية العربية. فكأن الشعر، من هذه الزاوية، ليس له رسالة إلا ذاته، أي ليس له مضمون سياسي اجتماعي دعائي. وهذا ما يصرح به يوسف الخال: «مجرد أن يكون الشاعر صاحب رسالة، ينفي عنه كونه شاعرا، وما درج عليه هذه الأيام بتأثير النزعة اليسارية، أو ما يسمى بالواقعية الاشتراكية، أو ما يطلق عليه أنه التزام، ليس سوى تأثر مضر بالفن ومشوه لحقيقته.... ونحن في طليعة الصامدين في وجه هذه الموجة»[١٢١].

وتأمل هذا النص ومثله مما ترسخ في أدبيات الحداثة عند زمرة «شعر» يفضي إلى اكتشاف تناقض مهم بين الرؤى التنظيرية والدعوات المستقطبة، وبين الممارسة الفكرية والإبداعية، إذ تعبأ نصوص الحداثة برسالة حضارية وفكرية وجمالية ما ليس من سبيل إلى إخفائها أو التشويش عليها، مهما كانت قدرات المراوغة عند الخال وغيره. فكأن الخال ومن معه، ينكرون على المد القومي والوهج الواقعي ماهم واقعون فيه، من حيث فطنوا إلى ذلك أم لم يفطنوا. بعبارة أخرى، فقد قام المشروع الحداثي عندهم على «فصل الشعر عن السياسة والأيديولوجيا والواقع والالتزام، على رغم أن مشروع «شعر» لم يكن فعليا كذلك»[١٢٢].

على أن الدال الأبرز في تفكيك المفهوم السالف وتعميقه في آن، هو توليد المفهوم الأكثر جوهرية وتأثيرا في بناء المفهوم الشعري في الوعي الحداثي، وهو النظر إلى الشعر على أنه وسيلة معرفة ورؤيا. والمعرفة، ثم، ليست معرفة أيديولوجيا أو سياسة، وإنما معرفة فردية تعتمد خبرة الحدس والاستبطان والكشف والعرفان والغوص في الأعماق الإنسانية والحياتية، والاندماج بالوعي الأسطوري، وتعرية كهوف الذات... إنها معرفة التحكيك والتأمل في الطبيعي وفيما وراءه في آن، إذ تنعكس المعطيات الفيزيقية والميتافيزيقية على مجهرية الضمير الفردي الإنساني، الذي يقوم بدور الراصد والمكتشف والرائي فيما يراه أنسي الحاج: «الشاعر ضمير حيال ذلك، وضميره هو الأشد التقاطا وإدراكا وكشفا، وإحساسه هو الأشد رهافة وعمقا، إنه لذلك الشاهد الأول، والمعذب الأول، والكشاف الأول»[١٢٣]. وبهذا المفهوم يتحول الشاعر إلى ضمير المجتمع والحياة، ويقوم بدور المبصر، والمعذب، والفادي، وهو وعي يكرس للإحساس النخبوي المترفع عن الواقع والمنفصل عنه، كما يرسخ مفهوم «صوت النبوة» الذي أشار إليه جبرا إبراهيم جبرا في حديثه عن الإشكالية التموزية، فيسوغ استثمار النماذج العليا في الوعي الإنساني وعلى رأسها رمزية المسيح.

ويؤهل مفهوم المعرفة الحدسية الحداثية المنصرم لاستيعاب مفهوم الرؤيا الأشد بريقا وجاذبية في أطروحة الشعر وتأسيس بنياتها. وهو مفهوم يقوم على تأسيس الفصل بين إدراك البصر وإدراك البصيرة، بين الرؤية والرؤيا، بل إن هذا التمييز الدلالي هو «مفتاح السر، وتأسيسا على ما سبق فإن الرؤيا هي الشعر الميتافيزيقي نفسه، حيث يعرف أدونيس في عام ١٩٥٩ الشعر بأنه... رؤيا.... والرؤيا بطبيعتها، قفزة خارج المفاهيم القائمة، هي إذن تغيير في

نظام الأشياء، وفي نظام النظر إليها. هكذا يبدو الشعر الحديث أول ما يبدو تمردا على الأشكال والمناهج الشعرية القديمة ورفضا لمواقفه وأساليبه»[124]. ولئن كان الشعر معرفة أو وسيلة معرفة لها قوانينها النادة على أنساق العلم والمنطق، فإنه رؤيا تكتنه الأشياء في صميميتها فتكتشفها وتعيد صياغة وعينا بها. فكأن الرؤيا «شطح» في الأشياء وفيما وراءها في آن. وهو شطح أو «اكتناه» يعانق المعرفة ويبحث عنها. وهذا مفاده اندغام الرؤيا في المعرفة وانبثاث المعرفة في الرؤيا في جدل علائقي متين النسج يتشيأ في رحم الشعر الميتافيزيقي. وبه يتحدد الشعر في أنه «تجربة شخصية يسبرها الشاعر ويفجرها في حدوس ورؤى وصور وبروق.... فالشعر الميتافيزيقي استبطان وتطلع، وجهد للقبض على العالم من دون بنيان أو فكر منطقي: أي دون حل أو جزم، أو تحديد، وخارج كل نسق أو نظام، كل شاعر عظيم هو بهذا المعنى شاعر ميتافيزيقي»[125]. من ثم ليست العلاقة بين الرؤيا والمعرفة علاقة شكل بمضمون: إذ ليست الرؤيا محض شكل والمعرفة مضمونها، وإنما المعرفة ثم، هي معرفة رؤيوية، أي قدرة الرؤيا على كشف القابع خلف المرئيات، وقنص الشارد في الأغوار الباطنية إلى الوجود الشعري.

هذا المبدأ القائم على فرادة الخرق الرؤيوي، يولد في جوهره، مبدأ موازيا يتكئ على فرادة الشاعر نفسه وتحصنه وراء فعل تمترس نخبوي يخرق المجتمع/ الناس، ويحلق بعيدا عنهم عبر اصطناع قطيعة حادة تعمق امتيازا نوعيا للفرد/ النخبة على المجتمع / الناس، الدهماء، الغوغاء. ولئن كانت النخبة هي المكتشفة، المبتكرة، وقائدة قاطرة التحضر في كل مجتمع، فإن الشعر نخبوي من هذه الحافة، إن لم يكن نخبة النخبة، لأنه فعل ريادة واكتشاف في اللغة وفي الحياة معا. بل إن المشروع الحداثي يرى أن كينونة القطبية الفاصلة والواصلة في آن بين الفرد/ الشاعر والمجتمع/ الناس، هي ما يعطي للشعر القدرة على التوتر والخلق والنفاذ إلى القار من الأشياء والظواهر. إنها المسافة التي تنشئ الصراع وتعمقه؛ فتدفع الشاعر إلى التفاعل والحفر بقوة بحثا عن الأعماق. ومن هنا تضيء «نظرية النخبة» بدرجة رئيسة سوسيولوجية التعميم الفني، الذي يتصف دوما بخاصته الكشفية، وابتكاره علاقات جديدة. وبصفة أن «القصيدة - الرؤيا... شكل متميز من أشكال الوعي الاجتماعي للنخبة القومية الوجودية الليبرالية، فهي من أشكال الوعي الجمالي والوعي الفلسفي والوعي الأيديولوجي، وهي أشكال متجاوزة للوعي الاجتماعي، تتجاور فيما بينها، ولا تتكشف جماليا إلا في التخييل الشعري»[126]. وبهذا المعنى فإن الشاعر لا ينظر إلى المجتمع ليتخذ منه مثاله، إنما يخلق هو المثال، وعلى المجتمع أن يقلده فالشعر لا يقلد الحياة أو يعكسها، وإنما الحياة هي التي ينبغي أن تقلد الشعر وأن تشرئب إليه طموحا إلى السمو والكمال.

تأسيسا على السالف من القول، يطرح المشروع الحداثي مفهوم الشعر على أنه ليس مجرد تجاوز شكلي، وإنما الأهم منه هو المضمون. لكن المضمون هنا ليس سياسيا أو اجتماعيا، وإنما

مضمون التجربة والرؤيا في علاقة الشاعر بالوجود والحياة. هكذا يطرح يوسف الخال مفهوم المضمون الشعري في تجربة الحداثة عند جماعة شعر: «المضمون في الشعر الحديث يجب أن يكون نابعا من تجربة الشاعر وفرادة شخصيته، وأن يكون الإنسان في وحدته أمام مصيره هو الموضوع الأول، وأن يعرب هذا المضمون عن رؤيا جديدة للعالم»[١٢٧]. وهذا نص تحكيكه أو حكحكته تفضي إلى ثلاثة مفادات رئيسية ومهمة هي: فردية الشاعر وفرادة شخصيته، علاقته بمفهوم المصير الإنساني، وإعادة خلق العالم عبر فعل الرؤيا وفيها. ومن زاوية أخرى، فإن النص يبوح بحركة تماس معرفي عميقة، مع زمرة حقول علمية وفلسفية غربية على رأسها الإفادة من كشوفات علم النفس في استبطان الذات، ووعي الفلسفة الوجودية في تحديد مسؤولية الإنسان وتحرير خياراته وحرياته. من ثم فإن حركة التيار الشعري تصبح حفرا في مأساوية الدراما الإنسانية الكبرى ومحاولة جلائها. إنها دراما الإنسان «الواقف على تخوم عالمين: عالم يصبو إليه ولا يستطيع اللحاق به، وعالم يتبرم به، لكنه ملزم، مع ذلك، على أن يحيا فيه. وهذا هو معنى الغصة الكيانية التي يشعر بها الإنسان بين يدي المصير المحتوم»[١٢٨]. وبين مقولة «الكائن» و«ما ينبغي أن يكون» تتبلور خيوط الشد والتوتر والإثارة بفعل معاول اليأس وزخات الأمل في حساسية ميتافيزيقية وصفائية كشفية رؤيوية تقتحم تخوم الأسطورة والدين فتصل بين سيزيف والمسيح، مرتكزة على حيثيات وجودية تتواشج مع الرؤيا في بناء علائقي ينتج الشعر الحديث كما يؤكده مصطفى خضر: «التجربة الوجودية والرؤيا توأمان شعريان. ولذلك لا بد من مزاوجة الرؤيا للتجربة الوجودية شعريا لتعطي كشافة الرؤيا، وتجوهر الغامض، بعدا متعاليا مبدعا»[١٢٩]. وبه تحددت رايات الشعر الحداثي الوجودي في مفردات مركزية هي: الإنسان، الموت، المصير، الغربة، الاضطهاد، الحرمان، النفي،... لكن الشيء الحداثي الجوهري الذي نومئ إليه، في اكتناز، في هذا الحيز، هو وقوع التماس أو التوحد بين المشروع الحداثي التغريبي، ممثلا في حلقة «شعر» والمشروع الحداثي القومي ممثلا في جماعة «الآداب» على الرغم من الافتراق السياسي والأيديولوجي الذي يبدو حادا على السطح. ولعل أبرز الأدلة الناصع على هذه الإيماءة. تجربة خليل حاوي في بعديها التغريبي والقومي، إذ فيهما يشمخ القلق الوجودي ويصل ذروة حدته: لنجد أن الرؤيتين متماثلتان ومتداخلتان جماليا ومعرفيا، كما أن الرؤيتين تقولان بمقولة البعث الحضاري، لكنه في الوعي القومي بعث عروبي فيما هو في المشروع التغريبي بعث تموزي / بابلي، فينيقي، كنعاني، متوسطي، إنساني. وأيا كانت الأيديولوجية التي تحكم الوعي النخبوي التغريبي أو القومي، وأيا كانت المرجعيات البانية والكامنة خلف المواقف المتباينة والمتصارعة في المشروعين معا، فإنهما متماثلان بنيويا في صياغة واقع فتي ينبعث من أرمدة الماضي والحاضر، كما هما متماثلان في الوعي الوجودي والحضاري، وفي المثل الجمالية الشعرية، وفي التماس مع

فضاءات المعرفة الغربية في حقولها العلمية والأدبية، مما خلق خيوطا متوازنة ومتكاملة تلتقي كلها على حتمية إضاءة الذات العربية من منظور حداثي أو تحديثي، أو إعادة اكتشافها وفقه. من هنا «يبدو الدور الذي لعبته «الآداب» في الشعر والترجمة والقصة والرواية، رديفا للدور الذي لعبته «شعر» في الشعر والترجمة والرواية والمسرح»[٣٠]. وهذا ما أسس لبلورة أطروحة الحداثة الشعرية العربية في طيات المشروع الثقافي النخبوي الوجودي الليبرالي في المنحنيات التاريخية المتقدمة في عقد المنتصف وما بعده، معبرا عن زخم التناقض والاصطراع، ومكونا الوعي الجمالي وقدراته على استيعاب العالم في امتياز، معرفي، جمالي، حضاري في آن.

رابعا: نزق الاستباحة: (قصيدة النثر)

ليس من امتراء شعري أو نقدي في أن «قصيدة النثر» هي الحافة القصوى المنفتحة في سقف الحداثة الشعرية العربية. ولئن كانت انفجارا أو انبثاقا عفويا لخروقات الحداثة في أطوار متعاقبة، فإن أبرز دوالها وإشكالياتها في آن، تعمق دلالة القطيعة مع الأنساق الأصولية العمودية والرومانسية والحديثة للشعر العربي من جهة، وللثقافة العربية بكل مرجعياتها اللغوية والتاريخية والدينية، من جهة أخرى. وهو ما أجج الاحتدام الخلافي والسجالي حول شعريتها ومشروعيتها في الانتساب إلى مصطلح «الشعر» بعامة و«القصيدة» بخاصة. على أنه من الاحتراس بمكان الإيماءة إلى مفاد القطيعة التي تومئ إليها عبارتنا السالفة في الصدر من هذا الطرح، لإضاءة السبل في قنص دلالة المفهوم الشعري عند أصحاب قصيدة النثر، وبخاصة عند جماعة «شعر» اللبنانية، وهو مفاد يمكن تكثيفه، في سياق شديد الاكتناز، في تجاوز حضارة «الفقه» أو «الناقة» أو «الصحراء»، والتماهي مع حضارة «التقنية» أو التكنولوجيا أو الغرب بمثلها المعرفية والجمالية. ويبدو أن مناط التمرد في هذا الشأن الصدامي بين الوعيين الحضاريين، هو هدم فكرة «النموذج» أو «المثال الأوحد» أو «القانون الخالد» أو «المعيار» وخرقها. إنه باختصار، هدم «الثابت» الذي أنجزته أنساق المعرفة والتاريخ والحضارة العربية على امتداداتها الزمنية وفضاءاتها الأفقية في المعمورة، بما في ذلك مثل الجمالية العربية، وبخاصة في الشعر الجاهلي والعباسي والإحيائي، لما فيها من ترسيخ المواضعات والتقاليد التي تمثل الضغط، والعبودية في فعل الممارسة الشعرية المعاصرة. من ثم تصبح «القطيعة» هزة من الرفض المثور والمغير لتأطيرات الواقع شعرا وحضارة وحياة. هكذا نفهم نص أدونيس: «لا بد لهذا العالم، إذن، من الرفض الذي يهزه، لا بد له من قصيدة النثر - كتمرد أعلى في نطاق الشكل الشعري وللآخرين في المجالات الفنية والأدبية والفكرية الأخرى أن يختاروا رفضهم وأشكاله»[٣١]. وهو نص لا يسوغ الرفض فحسب، وإنما ينجزه ويعمقه في ممارسة «قصيدة النثر» الشعرية. لكن البعد المهم أيضا فيه هو محاولة إكساب فعل القطيعة

والرفض الذي تتجزه قصيدة النثر، شارة الريادة الإبداعية والجمالية والمعرفية عبر مقولة التمرد والهدم، التي يراد للأجناس الأدبية الأخرى والفنون، والأفكار أن تحذو حذوها، وأن تتمثل ثوريتها في التدمير والتخريب والهدم، الذي يكتسب صفة الحيوية والقداسة في وعي أنسي الحاج: «في سياق ذلك، فإن (التخريب حيوي ومقدس)، و(أول الواجبات التدمير) و(الهدم الهدم الهدم)... فشاعر قصيدة النثر «يستبيح كل المحرمات ليتحرر»[١٢٢]. إن دلالات الهدم، التخريب، التدمير، الاستباحة، تومئ، في جلاء، إلى احتدام ثوري عدائي نزق وباذخ يعمد، بكل ما أوتي، إلى تصفية حساب عنيفة مع الجمالية العربية في الشعر، ومع الأنساق الأمثولة، أو القوانين المعيارية الثابتة في شتى مناحي الثقافة والمعرفة العربيتين منذ الجاهلية وحتى لحظة انفجار الحداثة وانبثاق قصيدة النثر من ماء رحمها، بوصفها تتويعا ذا امتياز خاص في التجربة الحداثية، التي اتشحت بوهج نافذ قاد إليها عددا من شباب المبدعين، كأنها طوق النجاة لكل تجريب طليعي ذي نزوع ثوري تحطيمي.

في هذا السياق يبدو من الاحتفال بقدر، أن نشير إلى المرجعيات المتشذرة والمتعمقة في الوعي الأدبي والثقافي والمعرفي والتاريخي، التي مهدت في أناة وتؤدة للانفجار الحداثي والدفع به صوب السفور والبذخ في العدائية والخرق والعصيان لكل تليد اكتسب شرعية النموذج أو القانون الثابت. وقد وصل التمرد سقفه أو عتبته العليا في شرعنة قصيدة النثر وتأصيلها في إطار مفعم بحمى التأييد والدعاية، إن لم يكن متشحا بوهج الغلبة والانتصار.

وقد يكون الاقتصاد والاختزال مفيدين في هذا الشأن؛ إذ يمكننا - في يسر من أمرنا وفي كثير ثقة - رد كل هاتيك الشؤون والروافد الفاعلة والمؤثرة في تهشيم وعي، وفي بناء وعي آخر مضاد، إلى فعل المثاقفة المتنامي مع المرجعيات الحضارية الغربية، بما فيها من أمثولات معرفية وجمالية وأيديولوجية، والتي وصلت ذروتها فانتهت إلى ضرورة التوحد وحتمية التماهي مع المنجز الشعري الغربي، ليس في تذوقه والإفادة منه، وإنما في تمريره إلى الوعي الثقافي العربي، وإدخاله في فعل تبديل وإحلال يثمر اقتلاع النموذج الجاثم على صدر الذائقة الجمالية العربية وبتره، بل إزاحة كل الأنساق المعرفية والحضارية برمتها. من ثم يمكن إنجاز إشارتين تفترقان في المسار وتلتقيان في الغاية:

● **الأولى**: تتخذ مسارا تأصيليا ماضويا ينقب عن البذور الأولى والأمشاج الغائرة في الوعي المعرفي والثقافي والتاريخي العربي، الذي أهل، في صبر وتؤدة، لتوليد المنجز الشعري في قصيدة النثر. ولعله من المفيد، ثم، تجاوز التعاريج الكثيرة في ثنايا التاريخ لنقف على بلورة هذا الوعي في رؤى جورجي زيدان وبولس شحادة وأمين الريحاني وإسماعيل مظهر وجبران خليل جبران، ثم الوعي التنويري البورجوازي والوعي الرومانسي في جماعة «أبولو» وعلى رأسها أحمد زكي أبو شادي. ففي مقالة مهمة يمكن وصفها بالتبكير والاستباق، إذ كتبت في

صدر القرن المنصرم (١٩٠٥)، ينتقد جورجي زيدان المفهوم العربي العمودي للشعر ويراه قاصرا، مقارنة بالمفهوم الغربي له. ومدار القصور أو الانتقاد هو اتكاء شعرية العرب أو مفهومهم للشعر على البنية الإيقاعية ممثلة في الوزن والقافية، وهي بنية متولدة عن وضعية الألفاظ وانتظامها في تفاعيل مقيسة قياسا محكما ينتج نغما ظاهريا رنانا وصاخبا، فيما الشعر عند الغرب أو «الإفرنج» يتكئ على المعنى دون اللفظ. فالعمدة عندهم الخيال الشعري أو المعنى الشعري. يقول: «الشعر عند العرب الكلام المقفى الموزون، فإن لم يكن كذلك لا يعدونه شعرا فإنهم عرفوا الشعر بلفظه لا بمعناه. وأما الإفرنج فيعرفونه بمعناه دون لفظه. فهو عندهم منظوم ومنثور، والمنظوم قد يكون موزونا غير مقفى أو مقفى غير موزون، وإنما العمدة عندهم على الخيال الشعري أو المعاني الشعرية»[١٢٣]. وكأن الوعي الجورجي - نسبة إلى جورجي زيدان - فاتحة عصر أو نهضة شعرية، إذ يتلقفه بولس شحادة مدعما مافيه من مفاهيم جديدة عن الشعر المنثور. فمقالة زيدان «قد فتحت، ولا ريب، بابا واسعا في الشعر يستطيع أن يلجه كثيرون من شعرائنا الذين سئمت نفوسهم متابعة طرق العرب في النظم، ورغبوا في أن يلقوا عن عاتقهم تلك القيود الثقيلة»[١٢٤]. ويؤصل أمين الريحاني مفهوم الشعر المنثور في المرجعية الغربية على النحو الآتي: «يدعى هذا النوع من الشعر الجديد VERSLIBRES بالفرنسية، وبالإنجليزية Freevers، أي الشعر الحر، أو بالحري المطلق. وهو آخر ما توصل إليه الارتقاء الشعري عند الإفرنج، وبالأخص عند الأمريكيين والإنجليز، فـ ملتون وشكسبير أطلقا الشعر الإنجليزي من قيود العروض كالأوزان الاصطلاحية والأبحر العرفية»[١٢٥].

غير أنه من الفطانة في هذا المشكل، التنبه إلى محورية المروق الجبراني - نسبة إلى جبران خليل جبران - الذي دشن ثورة حقيقية في ممارسة اللغة والشعر، وفي الوعي بهما معا في آن، إذ اعتمد جبران رؤية مفادها حتمية إعادة النظر في مفهوم الشعر العربي، ممثلا في قيمه الجمالية وطرائقه التعبيرية والبلاغية، وفي علاقة اللغة والشعر بالعالم وبالحياة، كما أنجزته الشعرية العربية في سياق تعاقبي ينتظم الجاهلية والإسلام، وكما أعادت طرحه الإحيائية الجديدة في وعي شوقي وحافظ باعتبارهما ذروة الشعرية الكلاسيكية الحديثة. ولئن كانت الإحيائية أو الاتباعية تتكئ على بناء قصور شامخة باذخة من الزخرفة البلاغية والفتنة التعبيرية البديعية في محاكاة تتشبع بالأنموذج العباسي وتتمثل قيمه ومثله ثم تعيد إنتاجها شعريا، فإن النزوع الجبراني يعمد - عن سبق إصرار وترصد - إلى إزاحة وتكنيس كل ما من شأنه الإقامة في حصون اللغة القديمة، أو اللغة التاريخية ذات البنى البديعية والبيانية والمنطقية المتسقة وفق أسس المعيار والقانون الذي لا يخرقه إلا شاذ أو خطأ. إنه يعمد إلى خلق لغة جديدة داخل الحصون القديمة. من ثم تخلقت وتعمقت عبارته الشهيرة «لكم لغتكم

ولي لغتي»، كأنها تناص يضمر النص القرآني ﴿لكم دينكم ولي دين﴾ بما فيه من إعلان افتراق أيديولوجي عقدي بين وعيين متصارعين: أحدهما متكلس وشي والآخر متجدد حركي يؤذن بميلاد موقف ورؤية مغايرين. هكذا يؤطر جبران معالم الافتراق بين اللغة التاريخية واللغة الجبرانية: «لكم لغتكم ولي لغتي، لكم من لغتكم البديع والبيان والمنطق، ولي من لغتي نظرة في عين المغلوب، ودمعة في جفن المشتاق، وابتسامة على ثغر المؤمن، ولكم منها ما قاله سيبويه والأسود وابن عقيل، ومن جاء قبلهم وبعدهم من المضجرين المملين، ولي منها ما تقوله الأم لطفلها، والمحب لرفيقته. لكم لغتكم عجوز مقعدة، ولي لغتي صبية غارقة في بحر من أحلام شبابها. أقول: إن ما تحسبونه بيانا ليس بأكثر من عقم مزركش وسخافة مكلسة، أقول لكم إنه لا ينقضي هذا الجيل إلا ويقوم لكم من أبنائكم وأحفادكم جلادون»[١٣٦]. ويؤول «باروت» المنزع الجبراني تجاه «اللغة الجديدة» على هذا النحو: «لقد قام هذا الموقف الجبراني من اللغة الشعرية على أولوية حالة الشعور على الصنعة، أولوية الدفقة على التنظيم، وأولوية التفجر على البناء، وقد كان لهذه الأولوية في العقدين الأولين من القرن، معناها التغييري العميق، إذ إن «الصنعة» و«التنظيم» و«البناء» كانت ذات خصائص ثقافية - جمالية تقليدية، متوثنة في سكونيتها ولا تاريخيتها، وتندرج أساسا في الثقافة السائدة وفهمها الماضوي - السلفي للحياة والعالم»[١٣٧].

إن التقري الغائر للنزوع والممارسة الجبرانيين يفضي إلى كشف حقيقة المنجز اللغوي عنده، وهو يترسخ في فعل الفضح والتعرية للواقع اللغوي والشعري. من هنا كانت كتابته «حالة تفجرات أكثر منها حالة بناءات، حالة شمولية شعرية، أكثر منها حالة نوع شعري، وبمعنى آخر حالة شعور أكثر منها حالة كتابة. فلقد كانت قوة الهدم لديه أكبر من قوة التنظيم»[١٣٨].

وبهذه التفجرات الشعورية واللغوية يتحدد وعي جبران بالمفهوم الشعري في خرق السائد الشعري في المعطى الثقافي العربي وتجاوز مثله الجمالية إلى حيث إعادة ترتيب الموقف من الحياة والكون وإعادة بناء النظر إليهما اعتمادا على البصيرة الإدراكية، أي تخطي السطح والقشور والأهداب إلى حيث تتعمق الألباب والجواهر من الأشياء والرؤى؛ فيصبح الشاعر رائيا مكتشفا، قابضا على السر أو على شيء منه. ولباب هذا الطرح تحول الوعي بالشعر من محض البيان والزخرفة إلى غور الرؤيا وسبحها في عوالم ذات بكارة وعذرية تحتاج إلى فعل المراودة والافتضاض عبر خرق المرئي إلى اللامرئي، والظاهر المحدود إلى حيث مطلق الحركية في فضاءات بلاشطآن. وهذا الذي نحن فيه تحديدا هو حلقة العقد والوصل بين جبران الباكر في صدر القرن والرومانسية العربية، بين الانفجار الحداثي بعامة وقصيدة النثر بخاصة.

وفي تطور لافت وتأصيل مهم يتبلور الوعي الرومانسي بالشعر عند جماعة «الديوان» عامة وعند زمرة «أبولو» بخاصة، متكئا على حتمية تجاوز المنجز الإحيائي في فهمه لشرطية الشعر

عروضيا وبيانيا. ومفاد ذلك النظر إلى بنية الإيقاع في عنصري الوزن والقافية على أنها محض إمكانية لا مطلق شرط لازم، فإن شاء الشاعر أفاد منها، وإن شاء أبى. بناء عليه يتحدد مفهوم أحمد زكي أبي شادي للشعر على أنه «البيان لعاطفة نفاذة إلى ما خلف مظاهر الحياة لاستكناه أسرارها، وللتعبير عنها. فإذا جاء هذا البيان منظوما فهو شعر منظوم. وإذا جاء منثورا فهو شعر منثور، وجميع الآداب العالمية الناضجة تعترف بهذين القسمين للشعر»[١٣٩].

وواضح من وعي أبي شادي للمفهوم الشعري تفتيح آفاق التحرر من الوزن والقافية. وبه يكسر معصومية عمود الشعر وتكريس هيمنة مطلقة للوزن والقافية يتحدد بها الفرق الجوهري بين الشعر وغيره من القول اللغوي. على أن الوعي ذاته يشرعن ذلك أو يسوغه بالمرجعية الغربية التي تعترف بنظامين للشعر: «منظوم» و«منثور»، وتأتي مقولة «النضج بوصفها حكما قيميا تبريريا يدفع بالمفهوم إلى حيز الاقتناع والإيمان، بل الفعل والممارسة في طقوس الإنجاز والإبداع. بناء عليه تتأطر فاعلية المرجعية الغربية ليس في تدشين الفضاءات الجديدة وتفتيح متعلقاتها على مستوى البنية الشعرية والثقافية فحسب، وإنما على مستوى بنيات الوعي النهضوي برمته، بما فيه تغيير البنى الاجتماعية والمعرفية والسياسية والأيديولوجية، وتعديل مسارات التاريخ لتبتعد عن إعادة تكرار الأنموذج السلفي المتغيا القياس عليه في كل منعرجات الفكر والثقافة والإبداع. بعبارة أخرى حاولت أنساق النهضة المتوخاة ألا تكون امتدادا لنسق عمودي متجذر في مُعن الماضي السحيق والقريب في آن، بحيث تقاوم هيمنة النظم الإقطاعية المتكرسة والمتغطرسة؛ مفسحة الآفاق أمام نهوض بورجوازي تنويري رومانسي ليبرالي يعمل بقوة على تقويض الأسس الثقافية والاجتماعية للهيمنة الإقطاعية وتعبيراتها الأدبية في آن واحد. وفي هذا السياق تنتظم حركات التحرر النهضوي ممثلة في «الديوان» و«أبولو» والوعي المهجري، وبخاصة عند جبران ورفاقه في الرابطة القلمية». وهذه الحلقات المتداخلة والمتعاقبة في علاقات رأسية وأفقية مشتبكة، تؤكد دلالة رئيسة مؤداها توالد الوعي النهضوي المتحرر من سطوة «المعيار» و«القانون» من الوعي الرومانسي في الشعرية العربية الذي قفز خارج تأطير الكلاسيكية الإحيائية. غير أن «هذا الوعي ماكان له ليشكل إطار الوعي الفني الأدبي لتحلل الشكل «الكلاسيكي» في النصف الأول من القرن، إلا لأنه شكل تاريخي محدد من أشكال الوعي الاجتماعي، عكس فنيا، وحسب خصائصه، شكل العلاقة مع الواقع، من هنا ارتبط محتواه (حتى ذلك الذي يحذف الواقع) إلى حد كبير بتاريخية الواقع، وتناقضاته وتحولاته، وانعكاسها في وجدان الشاعر»[١٤٠] ولقد تغايرت المثل الجمالية والشعرية والمرجعيات الأدبية والثقافية فتباينت تباين الإحلال والتجديد في فعل إزاحة جبروتي وتعسفي، فقوقع المعيارية الجاهلية والعباسية وعمد إلى تهميشها وتهديمها، وأقام بدلا منها جمالية غربية ذات وهج رومانتيكي ناعم يتبلور في أعمال كوليردج، ووردزورث، وشللي وكيتس، ولامارتين، وموسيه... وغيرهم.

ولئن كان السالف حقا، وهو حق فعلا، فإن استبطان الوعي الرومانسي عبر طوائفه كافة، واستبصار المنجز الشعري عبر أدواته قاطبة، يشيران إلى دلالة خطرة فحواها تراجع مفهوم العصرنة إلى حدود الأهداب أو ما يتجاوزها بقليل يتحدد بكسر نمطية الشكل في وحدة الوزن والقافية. وهذا يومئ، ويعنف، إلى تجذر فاعلية المثل الجمالية وتأصلها في النموذج الجاهلي والعباسي، أي أن معيارية الشعر العمودي، فيما يعرف بعمود الشعر باستثناء الوزن والقافية، كانت لا تزال مهيمنة على المخيال والمرجعية والأداة إلى حدود غير هينة، ولعل هذا بدرجة أو بأخرى، كان حاسما في إصدار حكم على مفهوم «الشعر المنثور» وتحديد مدى شعريته ونثريته في آن. كما أن مساحة الالتقاء أو التقارب بين الوعي البورجوازي التنويري الليبرالي والوعي الرومانسي التحرري، لم تفلح في إنجاز انفجارات جوهرية على مستوى البنى الدفينة لا في الحقل الاجتماعي التاريخي ولا في النظم الثقافية والأدبية، وإنما ظلت قشورا تظلل السطح وتطمر تحتها أغوارا بالغة القدم والتعتق. فبقدر «ما كان الوعي البورجوازي متقدما على القدرات التاريخية لطبقته، وعاجزا عن التحقق في نمط اجتماعي (على مستوى حقل الواقع)، بقدر ما كانت النظرية الشعرية متقدمة كثيرا على النص الشعري الذي حاولت التحقق فيه»[151]. ومفاد القول وزبدته تقلص فاعلية الوعيين البورجوازي والرومانسي على مستوى الواقع الاجتماعي والنصية الشعرية إلى حدود شكلانية تقبع في التنوير والتنظير من دون إنجاز فعل واقعي أو نص له خصيصة الهيمنة والتشكل النموذجي المغير والمسيطر معا.

● **الثانية:** تتخذ مسارب تأصيلية تتجه صوب الغرب، وتجعل منه المرجعية الرئيسية والناجزة في انبثاق «قصيدة النثر» من عباءة الحداثة العربية التي تمسك بزمام الريادة التنويرية القائمة على معادلة القطع والوصل في آن واحد، وتحديدا في فعل الترجمة والنقل عن الوعي النقدي الغربي في منجز «سوزان برنار» المعنون بـ «قصيدة النثر منذ بودلير إلى ايامنا». ويؤسس صلاح فضل في «أساليب الشعرية المعاصرة» لهذه المرجعية الغربية المنقولة إلى التجربة الشامية بفعل الترجمة عن الفرنسية، بل يجعل الترجمة من اللغات والحضارات هي العامل الحاسم في ميلاد قصيدة النثر في كثير من اللغات والآداب، إذ يقول: «والطريف ان هذا الوضع الخاص لقصيدة النثر من تعالق بالترجمة ليس مقصورا على الشعر العربي، بل يرصده الباحثون أيضا في الآداب الشعرية ضمن منظومة العوامل الفعالة في تشكيله»[152]. غير أن الأمر في وعي صاحب «أساليب الشعرية» يتجاوز كشف المرجعية الغربية وإكسابها مشروعيتها في توليد قصيدة النثر في التجربة الشامية عند أدونيس ومحمد الماغوط وأنسي الحاج وتوفيق صايغ، وغيرهم، ليجعل، بفعل الترجمة ذاته، من الوعي الشعري الشرقي في المنجز العربي والفارسي، مرجعية لقصيدة النثر في أوروبا. وهو قول لا يستبطن شرعية المثاقفة بين الشرق والغرب، وإنما يضمر وعيا بمقولة الوحدة الحضارية المتوسطية

أو الإنسانية، وهو ما يسوغ، على غرار الفكر الحداثي، التماهي مع النموذج الثقافي والشعري الغربيين، ليس إقرارا بمبدأ التأثير والتأثر وشرعيته في السياقات الحضارية وحسب، وإنما بفحوى أن هذه بضاعتنا ردت إلينا فلا حرج أو حساسية في الإغراق فيها أو التماهي معها. هكذا يمكن أن نعي هذا النص: «وإذا تذكرنا أن كثيرا من نماذج الشعر الشرقي من عربي وفارسي كانت وراء بزوغ قصيدة النثر في أوروبا، أدركنا أن دورة الحضارة وقوانين التخصيب الإبداعي لا تجعلنا في موقف المتلقي دائما، بل كثيرا ما ترتفع أيدينا بالعطاء. ومن ثم فليس هناك مبرر لأي حساسية في عمليات التثاقب الفكري والفني»[٤٣]. على أي حال فإن الذي نشتغل به في هذا المنقعد ليس شرعنة التسويغ والتفنيد، فليس هذا من غايات هذه القراءة في قليل أو كثير، وإنما المهم هو الانشغال والاشتغال بوعي المبدأ المؤثر الذي تكلمت به سوزان برنار في وعيها وتأطيرها لقصيدة النثر الأوروبية، ونقصد به مفهوم «الشمولية الفنية» أو «الشمولية الشعرية» إذا شئنا الدقة والتحديد وقصر القراءة على حقل المعرفة الشعرية بخاصة.

● الشمولية الشعرية / النثر الشعري

تبدو كلمة «شمولية» ذات امتياز نوعي سيئ في التداولية السياسية لأنظمة القهر والجبروت، مما يظللها بدلالات الازدراء على حد وعي «جون كوين» في «النظرية الشعرية»، إلا أنه يعدل بهذا المعنى عن سياقه الدكتاتوري إلى حيث تشير جوهرية الشعر بوصفه لغة تجاوزية شمولية: «إن من المؤسف أن كلمة «شمولية» اكتسبت من خلال الاستعمالات السياسية معنى ازدرائيا، والواقع أن الكلمة تشير بطريقة وافية إلى جوهر الشعر ذاته، إنه لغة شمولية»[٤٤]. ومفاد ذلك أن الشعر «نظام للمجاوزة»، من ثم فهو نفي وتفكيك لبناء اللغة ذاته، وهذه الطاقة المستبدة هي القادرة على الإعراب عن ماهية الشعرية في أي نظام لغوي بعامة، وأدبي بخاصة، بحيث تتحول غايات اللغة وأنظمتها من الدلالة على الأشياء والتبعية لها، الى حيث إدراكها في ذاتها بوصفها غايتها، أو هي - كما يذهب جاكوبسون - كل ما «يحقق للكلام ثخانته وعمقه: من الصور، اللعب بالزمن والفضاء، المعجم الخاص، بناء الجمل، الترادف والتضاد، الروي، تقطيع الكلمات...»[٤٥]، وبه تصبح اللغة الشعرية مثيرة لا مشيرة في إيماءة كثيفة إلى الدلالة الفارقة بين الشعر واللاشعر، وليس بين النظم والنثر.

غير أن المتغيا المرام إدراكه في هذا المنعقد الوجيز ليس تفصيل القول في شأن الشعرية اللغوية أو اللغة الشعرية، وإنما قنص دلالة النوعية الدلالية التي تحدثها اللغة المثيرة حين تتجاوز المعجم ومرجعياته في استبداد نزق إلى حيث خلق عالمها الخاص في سياقاتها المختلفة في المنعرجات اللغوية والمعرفية كافة، وليس في الممارسة الشعرية ضمن تأطيرات الجنس الشعري بمفرده. ومفاد ذلك - فيما نخال - ابتكار الحساسية الجمالية واندغامها في الشؤون

اللغوية والفضاءات المكانية ومعالم الواقع والحياة كلها، بحيث تخلع ثوب مرجعيتها الواقعية الأليفة إلى حيث الكشف عن وجهها الجمالي المبدع والكامن في قدرتها على تحريك البواعث المشاعرية واهتياج الأحاسيس وتأجج العاطفة والوجدان؛ فيصبح كل شيء في الواقع والحياة شعرا بفعل خروجه عن العادية واستبداده بالمعطى السائد وإدراجه في حركة تحول وخلق مثيرة وناجزة ودالة في جمالية نوعية.

ولقد ارتبط مفهوم الشمولية الشعرية بالوعي الرومانسي حين تخطت الرومانسية الشعرية آفاق التقليد والاتباع واندفعت في مغامرة إبداعية متوهجة بحمى الشعور وإعادة النظر إلى الأشياء واستكناه مطاويها أو لمس سريتها في سياق تفجيري عمد إلى تحطيم الأشكال المعيارية الخالدة، وبناء أنماط ومفاهيم مغايرة. ويؤسس «هنري لوميتر» لرؤية مهمة في هذا الشأن مقتضاها أن ما يسمى بـ «الشمولية الشعرية» في الوعي الرومانسي «تكمن في أنها أوجدت الشعر في كل مكان، في المسرح، وفي الرواية، وربما في الحياة نفسها، وأن ما هيأ لها هو النقد الرومانتيكي لمفهوم النوع، ورفضه اعتبار الشعر كنوع بسيط، بل على العكس أراد أن يرى فيه حالة شعور»[146]. وبهذا الوعي مارست الرومانسية قصيدة النثر على نحو من الأنحاء، دون القصد إلى خلق قصيدة شعرية جديدة، أو صياغة جنس شعري مبتدع. ومن المهم، ثم، التنويه بأن مفهوم الشمولية الشعرية هو مفهوم «النثر الشعري» في منجز سوزان برنار «قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا» البالغ التأثير في وعي الصياغة المؤصلة لقصيدة النثر في مجموعة «شعر» اللبنانية، وعلى رأسها علي أحمد سعيد (أدونيس). إذ ترى برنار أن «النثر الشعري» و«قصيدة النثر» حقلان متمايزان إلا أنهما متجاوران، وتؤكد أن النثر الشعري هو «الذي مهد لقصيدة النثر عبر قبوله لقابلية النثر للشعر، وتمييزه بين النظام والشعر، حيث تكونت عبر هذا التمييز، وما أثاره من جدل نقدي، المبادئ الجوهرية لقصيدة النثر»[147].

وإذا كان ثمة تمايز وتجاور في آن على حد وعي برنار، فإنه من المفيد في هذا الاعتبار، تبيان المفارق الفاصلة بين «الشعر المنثور» و«قصيدة النثر». ولقد حاز هذا الشأن مساحة جيدة من التأمل النقدي في التجربة الشامية وغيرها، لكن يهمنا فيه التكثيف معتمدين على مناقشة رؤية صلاح فضل في «أساليب الشعرية المعاصرة» إذ رد هذه الفروق إلى كلمتين دالتين هما: «القصد» و«الاقتصاد». ويؤصل التأويل دلالة الكلمتين اللغوية بإرجاعها إلى بؤرة المشكل في «قصيدة النثر» وهي كلمة «قصيدة» إذ تكمن فداحة الإشكالية في عرف الجدل العدائي الرافض لقصيدة النثر في دلالة المركب الإضافي بين «قصيدة» و«النثر» على اعتبار كينونة التناقض الدلالي بين شقي المركب اللغوي إذ القصيدة شعر، والنثر ليس بشعر، من ثم تتحقق استحالة استحقاق الشعرية أو «القصيدة» لمنجز نثري.

وفي تأويل دلالة القصد يقول: «إذا كان بوسعنا أن نتأمل الجذر اللغوي لكلمة «قصيدة» التي تثير زوبعة المعارضة لاستخدامها مضافة لكلمة «نثر»، فسوف نجد هذا الجذر يشير إلى

فكرتين متلازمتين: إحداهما هي القصد والتعمد، أي أن القصيدة هي «الكلام المقصود في ذاته»، هي اللغة عندما تصبح هدفا فنيا محددا، وليست مجرد وسيلة للتواصل تحترق بانتهائه»[148]. فكان العمد بوعي إلى خصوصية استخدام الدوال اللغوية في اعتبار عدولي فني هو مناط الشعرية وقصيدة النثر في آن. على أنه بالإمكان تجذير وعي صاحب «أساليب الشعرية» في الفكر النقدي القديم، خصوصا في الفكر الجاحظي - نسبة إلى أبي عثمان الجاحظ - إذ تكلم بدقة عن أهمية القصد في الأوزان الشعرية، وأن الوزن الدارج في كلام العامة من غير القصد إليه، وتعمد بنائه لا يعني كون الكلام الدارج شعرا. فلو أن «رجلا من الباعة صاح: من يشتري باذنجان؟ لقد تكلم بكلام في وزن «مستفعلن مفعولات». وكيف يكون هذا شعرا وصاحبه لم يقصد إلى الشعر»[149]. وتفعيل مبدأ القياس في هذا الشأن ناجز في استثمار مقولة «القصد» الجاحظية فكأن أسباب الشعرية لا تكتسب محوريتها وقدرتها على التفاعل والهيمنة وفق الاعتباط واللاوعي، وإنما وفق قوانين الوعي ومقولات القصد والتعمد والتهيؤ إلى إحداث منجز لغوي نوعي هو الشعر كما في «قصيدة النثر».

وفي تأويل دلالة الاقتصاد يرى أن «اللغة التي تنتظم في قصيدة لا بد لها أن تتسم بالقصد والتركيز والتكثيف بحيث يتم تشغيل عناصرها غيابا وحضورا بفعالية كبيرة. هذا الاقتصاد جوهري في قصيدة النثر، لأنه مظهر الشعرية فيها، فهي عندما تحذف حروف العطف أو الوصل مثلا تحقق اقتصادها الخاص الذي لا بد له أن يختلف من النثر كي يقتصد»[150]. فكأن بنى الشكلية والأعماق تمتزج في دلالة كلية تشير إلى شعرية النص المنتمي إلى «قصيدة النثر». ويرجع الناقد تكأة البرهنة على محورية الاقتصاد في شرعنة قصيدة النثر، وتمييز بنائها إلى روافد غربية أمريكية، وتحديدا عند «إدجار آلان بو»، الذي يحصر الشعر في القصيدة المقتصدة، لأن الطول في الشعر «هرطقة»: «لا وجود لقصيدة طويلة، وما نعنيه بقصيدة طويلة هو تناقض تام في المصطلحات»[151].

من حافة أخرى فإن أسلبة البنية العروضية في الوزن والقافية، أو «تفعيل التعطيل»، على حد تعبير صلاح فضل، ليس انتقاصا من شعرية قصيدة النثر، بحيث تبدو متدنية مقارنة بالشعر الموزون، وهو ما يدفع بعضا من النقاد لانتهاج سبل وعرة للدلالة على القدرةالتعويضية التي تنجزها قصيدة النثر فيما يعرف بالإيقاع الداخلي، ذلك لأن هذا اللون من الإيقاع «كامن في طبيعة اللغة ذاتها وماثل في أدواتها التعبيرية، سواء أكانت شعرية أم نثرية، فليس ما تتميز به قصيدة النثر إذن هو تفعيل الإيقاع الداخلي لتعويض الخارجي، ولكن التوظيف الجمالي الفعال فيها هو انخفاض درجة الإيقاع المعهودة في النظم، في محاولة للعثور على آليات للتحفيز الإيقاعي المتغير بطريقة غير معيارية»[152]. وبه فإن تلادة المثل الجمالية العروضية في الشعر الموزون، تتعرض لفعل انهيار تدميري انقلابي بحيث تنبثق المتناقضات من ذواتها

فما كان أسلبة جمالية في القديم صار هو عينه حيثية المثل الجمالية الإيقاعية في حداثة قصيدة النثر. وهذا وعي إجرائي يؤصل ليس لنسف معيارية العروض، وإنما لكل ثابت يكتسب صفة «القانون الخالد» أو «المعيار» أو «المثال» الذي يقاس عليه في امتثال وخضوع تامين. ولهذا فإن قصيدة النثر لا تمتاز عن الشعر الموزون فحسب، وإنما عن الشعر المنثور، أو النثر الشعري أيضا.

وإذا كان ثمة مايمكن به لملمة نثرات شاردة في مظان مختلفة ورؤى متنوعة حول مفهوم قصيدة النثر وتميز بنيتها، فإنه يمكن إرجاع هذا التميز إلى جملة شروط جمالية اكتسبت سمة التعقيد والتداول في الحقلين الشعري والنقدي، وكأن قصيدة النثر شاءت نسف «المعيار» و«المثال» لتستبدل بهما معيارا آخر ومثالا بديلا من دون أن تتلاشى مبدئية الفكرة القانونية أو المعيارية القياسية، التي بها تمتاز الفنون والأجناس. على أنه من الاحتفال في شيء أن نشير إلى أن جملة هاتيك الشروط تعود إلى مرجعية سوزان برنار، باعتبارها المؤصل لمفهوم قصيدة النثر في التجربة الأوروبية، وبخاصة في الحقل الشعري الفرنسي. وهي شروط يمكن ضغطها على النحو الآتي:

أولا: القصد والبناء:

ويقصد بهما أن قصيدة النثر ناتج إرادة واعية تعمد إلى إبداع شعري له شكلانيته وإطاره الذي يتميز به عن النثر الشعري. وهذا القصد الواعي هو الذي يحكم بناء تجربة القصيدة فتتحول إلى وحدة عضوية متسقة ومترابطة تتكئ على عناصر السبك والحبك، لتخلق عالما مستقلا مغلقا على مثله الجمالية التي تفصله عن شعرية الأجناس الأدبية النثرية الأخرى، وبخاصة القصة القصيرة والرواية. هكذا يقعد أدونيس هذه الشرطية: «أما قصيدة النثر فذات شكل قبل كل شيء، ذات وحدة تقنية محددة وبناء تركيبي موحد، منتظم الأجزاء، متوازن، نوع متميز قائم بذاته»[153]. وهذه العضوية هي ما يجعل من قصيدة النثر قصيدة إشراقية. على حد تعبير أنسي الحاج في تقعيده لخصائص التجربة الجديدة، إذ يجب أن تكون «قصيدة النثر قصيرة لتوفر عنصر الإشراق، ونتيجة التأثير الكلي المنبعث من وحدة عضوية راسخة. وهذه الوحدة العضوية تفقد من لا زمنيتها إن هي زحفت إلى نقطة معينة تبتغي بلوغها أو البرهنة عليها»[154].

ثانيا: الاعتباطية أو المجانية:

والمرام، ثَمَّ، هو القصد إلى إبراز الشعرية، والشعرية وحدها، في قصيدة النثر. بعبارة أخرى، فإن غاية القصيدة النثرية هي «القصيدة / الشعرية» لا شيء خارجها مهما توسلت إلى ذلك بعناصر سردية أو روائية أو حوارية أو فلسفية أو أخلاقية... فلا غاية للقصيدة خارج ذاتها. ومن ثم فإن أي استثمار أو اتكاء على روافد أخرى يظل مشروطا بالوسيلة لا بالغاية، أي

حتمية تجاوزه إلى آفاق الشعرية. وهذا «يتطلب أن تكون بنيتها اعتباطية أو مجانية، بمعنى انها تتعمد فكرة اللازمنية بحيث لا تتطور نحو هدف ولا تعرض سلسلة أفعال أو أفكار منتظمة»[55]. وبه ينكسر مفهوم التعاقب الزمني متحولا إلى محض ذبذبات تنطلق في فضاء دائري يصل النهاية بالبداية، في آن، مخلفا حالة من الانفعال المفعم بالدوار. وعلى حد وعي «ريفير» فإنه «في قصيدة جميلة لا يوجد تقدم أبدا، فالنهاية والبداية يقومان في مستوى واحد حيث نتصل بهما مباشرة، وكل مستوى متقارب»[56].

ثالثا: الكثافة:

ومفادها تحقيق فاعلية الضغط والاكتناز في توظيف اللغة وتخليق دلالاتها، بحيث تصبح القصيدة بلورية مضيئة، أو إشراقية متوهجة بفعل قدرتها الخلاقة على نظم العناصر المادية في سياق رؤيوي يفضي إلى حتمية تجاوز محض وصفيتها إلى فتنة إعادة تخليقها أو تشكيل جمالياتها المعقدة. من هنا لا حيازة للاستطرادات أو التشعيب، ولا متسع لفضاءات التعاقب السردي كما هو الشأن في فنون القصة والرواية. وبه يصبح الاقتصاد الكثيف هو أهم نقاط الشعرية إن لم يكن محورها الناجز في الدلالة على ماهية القصيدة.

وتأمل ثلاثية الشروط السالفة يكشف عن مفارقة الفصل والوصل في آن؛ إذ تبدو المرجعيات المؤثرة والرؤى المقعدة لمعيارية قصيدة النثر، مستميتة في فصلها عن الشعر النثري وإصرارها على مقولة «التجاور» بينهما وليس «التماهي» أو «التوحد» والاندغام. وهذا الفصل الذي يبدو لينا حينا ومتعسفا حينا آخر، يقابله ما يمكن تسميته باهتياج الوصل، أي إلحاحية الهاجس الشعري على منظري الدعوة في التجربة الشامية في سياق دفاعي تبريري بذل كل ما في حوزته جراء اكتساب الشرعية الشعرية للوليد الشعري الجديد. وأيا كانت حالات الالتباس التي رافقت هذا أو ذاك فإن قصيدة النثر التي أثارت، ولا تزال، زوبعة عاصفة في المحيط الأدبي والثقافي، فقدت كثيرا من إشراقيتها وتوهجها حينما اصطدمت بانسداد الآفاق الأصيلة في الإبداع الشعري، وأضحى كثير من المشتغلين والمنشغلين بها من أنصاف المواهب أو ضحال الثقافة والإبداع فتعرضت إلى ما يشبه الارتداد عنها أو التنكر لها حتى، من قبل أولئك الذين تلثموا الريادة وتوشحوا التقعيد لها والتحريض الإبداعي عليها، مما حولها إلى نوع من الطنطنة، على الرغم من أصالتها عند قلة نادرة تنزع إليها عن وعي وتمكن يحققان لها شرطية الشعر، وإن تكسرت في أفئدتها النصال على النصال نافذة إليها من ثقوب الغموض الدلالي، وتعمق فكرة التنافر والتضاد، وإغراقها في متاهات الحلم وضبابية الرؤيا، والوصول بالانزياح إلى أقصى عتباته، وابتذال المعجم اللغوي وبذاءته، وامتلائه بالكلمات الخارجة والخادشة والمسفة. ولقد دفع مثل هذا الشأن السلبي جبهة الاعتراض على قصيدة النثر في ميدان الإبداع الشعري إلى محاولة تروم نسف القضية من جذورها، وبتر منجزاتها

في مناخ يمور بزخات غضب، وفورات رفض واحتجاج عنيفين. ولئن كان الحيز، ثم، ليس حيز السجال الخلافي، أو العرض والمحاكمتية، كما فعل عز الدين المناصرة في منجزه الشهير «إشكاليات قصيدة النثر: نص مفتوح عابر للأنواع»، متوسلا إلى ذلك بالدرس النقدي والاستقراء الاستفتائي، مستطلعا بعض آراء المثقفين والنقاد والشعراء، فإن محاولتنا استيفاء مفهوم الشعر وبلورته في سياقه السالف، أملت علينا تبئيرالحافة الأخرى من الرؤية، تلك الحافة التي يقف على حدها الأقصى ممثلو الاعتراض الرافض للمفهوم وللمنجز النصي معا. ولقد تكثف هذا الوعي المتمرد في رفضه صلاحية المصطلح ومنعه اكتساب شرعية الشعر من الأساس، فضربوا أكباد الإبل بحثا عن بديل يزيل المصطلح الكائن (قصيدة النثر) عن عرشه؛ ليحل محله مصطلح آخر في فعل انزياح جبروتي، فابتدع محمد توفيق الصواف مصطلح «النثعيرة»، رافضا المصطلح القديم وما اصطلح له. ولقد ناقش أيمن اللبدي مصطلح الصواف فرأى أن المصطلح الأكثر منطقية ولياقة هو مصطلح «الشعثيرة» بدلا من «النثعيرة» مرتكزا على قاعدة «إسناد الشعر إلى النثر، أي شعر النثر وليس العكس حتى توافق ما أراده - أي الصواف - في مجمل بحثه ويمكنه على أساس التصريف وقاعدته التي ذهب إليها استخدام الفعل «شعثر» ومشتقاته»[١٥٧].

على أي حال فإن إشكالية المصطلح متكاثرة، لكنها تنم، في كل حافاتها، على اضطراب وتعدد، حيث نجد مثل هذه المصطلحات: قصيدة النثر، النثر الفني، الشعر المنثور، الخاطرة الشعرية، النص المفتوح، النص النوعي، النص العابر للأنواع، الشعر بالنثر، النثر بالشعر، النثيرة، النثر الشعري ... وغيرها.

بيد أن المطعن الغائر في شرعية شعرية قصيدة النثر، يكمن في عرف المعترضين، في مقولة الإيقاع، وتحديدا في الوزن والموسيقى، إذ أكدوا أنها الحيثية الفاصلة بين الشعر والنثر. وبناء عليه «استحكموا في الرفض لهذا اللون لا بل أنكر هؤلاء أصلا وجود أنواع ظاهرة وباطنة من الموسيقى، وعدوا ذلك مجرد فذلكة لغوية لا أكثر ولا أقل، بل إن بعضهم انتقل إلى لسان التحدي قائلا: نحن لا نحسن سماع هذه الموسيقى الداخلية فبأي أذن تسمعونها أنتم؟»[١٥٨]. وهذا رفض يتعمق في موقف يوسف اليوسف، إذ يقرر في حسم أن «ما يسمى عادة بقصيدة النثر ليس شعرا وينبغي ألا يكون إلا بمعزل عن مسار حركة الشعر العربي المعاصر، وإلا لكان نصف النثر العربي القديم والحديث شعرا بشكل أو بآخر»[١٥٩]. وهذا كلام فحواه تعطيل المنجز الإبداعي الشعري في قصيدة النثر وتكنيس هالة التحديث أو التجديد التي يستغشي بها القائلون بشرعية إبداعهم مفهوما واصطلاحا ونصا. ومفاد ذلك طفيلية قصيدة النثر وشل حركيتها. فهي عند عبدالمعطي حجازي كائن وحيد الخلية، كـ «الأميبا»، فالشعراء الذين يكتبون قصيدة النثر و«المدافعون عنها اختاروا الأميبا التي هي أحط في سلم

التطور، لأنهم جردوا الشعر من الوزن والقافية وتآزر الأصوات والاستعارة وجعلوه محصورا في «النثر». فهو شيء يشبه الشعر، أو شعر أخرس، أو شعر وحيد الخلية»[٦٠]. وهي عند حسن طلب «قصائد أصابت محبي الشعر بالقرف»[٦١]. نزع إليها أصحابها نظرا لتواضع «مواهبهم وثقافتهم وحسهم اللغوي، لذلك هجروا الشعر إلى النثر مدعين أن الوزن زخرفة وحلية مجانية»[٦٢]. على أن التطرف في هذا الحيز، يصل مداه في وعي جهاد فاضل، الذي يؤكد أن قصيدة النثر «كالدولة العبرية، ولدت في الحروب ولا تعيش إلا في مناخات الحروب، إن قصيدة النثر غير قابلة للحياة إلا بإثارة الحروب الدائمة حولها، سواء من أنصارها أو من خصومها»[٦٣].

وإنه لمن الأهمية بمكان الإشارة، في تكثيف وانتقاد، إلى أن إخضاع مثل هذه الإشكالية السجالية للبحث والمساءلة، شأن يستلزم كثير عمق، وعظيم اتساع في مسارب متنوعة ومتصارعة إلى درجة العدائية. وإن الأمانة والدقة معا لتمليان علينا التنويه بأننا لم نرم مس مثل هذا المشكل أو وضعه قيد المجهر النقدي في هذا الاعتبار، فلقد كان، ولا يزال، المتغيا الرئيس لهذا المنجز القرائي هو بناء مفهوم الشعر لغة واصطلاحا من دون التورط في أحكام قيمية ترجح كفة على أخرى. ولعله يكون انتصافا، بدرجة أو بأخرى، الإيماءة إلى تعقد أهوال هذا المنعطف وتأزم عناصره إلى درجة قصوى تشي بالتطرف على الحافتين المتناقضتين، مما يجعل الحرث فيه ذا عثرات وعثار. ولكن تبقى تجربة قصيدة النثر، في مصب الوعي والبحث، تشكل إضافة للمفهوم الشعري المرتبط بالسياقات التاريخية والمعرفية والحضارية في فضاءاتها المشتبكة والمعقدة، وهو ما أملى علينا مقاربته لتتمام منجزنا حول تأصيل المفهوم الشعري في الوعي النقدي، الحديث والحداثي.

ولئن كان ما سلف على ما هو عليه من الإضناء والرهق اللذين رافقانه منذ انبثاق ينابيع البحث الأولى وتشعب مجرى روافده، إلى أن آلت إلى مصب الحداثة الشعرية في قصيدة النثر، فإن مسؤولية الأمانة ووازع الإدراك والتواضع، يفضيان بنا إلى حتمية الإقرار بالامتثال لاستبدادية الشعر وطغيان عصيانه على المراودة والترويض، بحيث لا يمكننا طيه في تركيب لغوي ذي دلال ثابتة نكسبها صفة التعريف. ولئن كنا نحن دون ذلك، فإن الشعر أكبر منه. ولعله من الحنكة والحكمة بمكان بناء وعينا به على شيء من هذه الأسس المرنة التي تحتم تطويعنا إلى فعل استجابة حميمة للشعر، تطلق قدراتنا على الإصغاء له والتحال في حناياه، والانحراف مع مروقه وخرقه لكل معياري، والتحليق مع فضاءاته وارتياداته ورؤاه ... وبهذا، وبهذا وحده، يمكن أن نحس الشعر، وأن نستجيب له وندركه من دون أن نروم تقييده أو سجنه في تعريف يحوز شارة الجمع والمنع. ولئن سألتني من فورك، بعد هذا العناء، عن الشعر وعن تعريفه فلن أزيد عن قولي: الشعر هو الشعر! ففي كامل الإبهام مطلق البيان.

الهوامش والإحالات

1 هذه مقولة ذاعت نسبتها إلى «هوسرل» الظاهراتي المعروف، والواقع أنه استعارها من أستاذه «برانتانو Brentano»، ومنحها نوعا من التعميق في الكشف عن مفهوم الوعي المرتكز على الموضوع وليس على الذات، كما هو الشأن في الفلسفة الديكارتية. راجع عبدالكريم حسن، المنهج الموضوعي - نظرية وتطبيق، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٩٠، ص٢٠.

2 المرجع السابق، ص٢١.

3 لطفي عبدالبديع، التركيب اللغوي للأدب - بحث في فلسفة اللغة والاستاطيقا، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٧٠، ص١٣٦.

4 محمد فكري الجزار، العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٩٨، ص١٣٦.

5 صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٥، ص١٩.

6 لطفي عبدالبديع، التركيب اللغوي للأدب، ص٨٢.

7 مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة: رضوان ظاظا، مراجعة: المنصف الشنوفي، عالم المعرفة، الكويت، عدد ٢٢١، مايو، ١٩٩٧، ص١٤٢.

8 صلاح رزق، أدبية النص، دار غريب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢، ص٥٥.

9 القاموس المحيط، مادة: «شعر».

10 أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٩، ج١، ص٢٨٠ و ٢٨١، بتصرف.

11 محمد بنيس، الشعر العربي المعاصر، توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠، ج٢، ص٦٩.

12 ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، المكتبة التجارية، القاهرة، ط١، ١٩٥٥، ج١، ص١٢١.

13 محمد بنيس، الشعر العربي المعاصر، ج٢، ص٦٤.

14 المرجع السابق، ص٦٦.

15 المرجع السابق، ص٦٧.

16 الكتاب المقدس، العهد القديم، سفر التثنية، الإصحاح ١٢.

17 القاموس المحيط، مادة «بنى».

18 المرجع السابق، مادة «سكن».

19 سورة الأعراف، آية ١٨٩. ولمزيد في هذا الشأن راجع المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، لمحمد فؤاد عبدالباقي في مادة «سكن».

20 ابن الجوزي، زاد المسير في علم التفسير، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٢، ص٤٦٨.

21 فهد عكام، نظرية أبي تمام في الفن الشعري، انتصار الصانع الفنان، الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، عدد ١٤١، ١٤٢، ١٤٣، ١٩٨٣، ص٢٤١.

22 في هذا الشأن راجع محمد بنيس، الشعر العربي المعاصر، ج٢، ص٩٩. ومما أورده بنيس في هذا المنعقد قول أبي تمام:

١- أما القوافي فقد حصنت غرتها ... فما يصاب دم منها ولا سلب

٢- منعت إلا من الأكفاء ناكحها ... وكان منك عليها العطف والحدب

23 المرجع السابق، ص٩٩.

24 المرجع السابق، ص٩٩ و ١٠٠.
25 أبو تمام، ديوان أبي تمام، دار المعارف، القاهرة، ط١، ج٢، ص٣٢٩.
26 عمر أوكان، لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١، ص٤١.
27 المرجع السابق، ص٤١.
28 المرجع السابق، ص٤١.
29 المرجع السابق، ص٤١ بتصرف.
30 مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر بخاصة، دار المعارف، القاهرة، ط٢، المقدمة ك ل.
31 جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، دار سعاد الصباح، القاهرة، ط١، ١٩٩٢، ص١٥٢.
32 ابن عربي، الفتوحات المكية، تحقيق عثمان يحيى، مراجعة إبراهيم مدكور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٧٢، ج١، ص٢٢٥.
33 محمد بنيس، الشعر العربي المعاصر، ج٢، ص١٠١.
34 القاموس المحيط، مادة: زخرف.
35 سورة الأنعام، آية ١١٢.
36 سورة يونس، آية ٢٤.
37 ابن الجوزي، زاد المسير في علم التفسير، ص٣٩٧.
38 المرجع السابق، ص٥٥١.
39 سيد محمد قطب، جسر الغواية، دار الهاني للطباعة، القاهرة، ط١، ٢٠٠١، ص٣٢. والجدير بالذكر أن صاحب جسر الغواية تعرض لقراءة مادة «شعر» في المعجم العربي، مما أثرى طرحنا لمفهوم الشعر لغويا.
40 راجع عبدالله الغذامي، القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤، ص١١٣. ولقد عقد الغذامي مبحثا كاملا لدراسة «جماليات الكذب» ناقش فيه تكاذيب العرب باعتبارها فنا قائما بذاته، وباعتبارها ذات علاقة مهمة بماهية الشعر.
41 المرجع السابق، ص١٢٠.
42 المرجع السابق، ص١٢١.
43 راجع مناقشة جابر عصفور لثورة البحتري على أصحاب المنطق، ضمن كتابه: قراءة التراث النقدي، ص١٨٧.
44 سورة الشعراء، آية ٢٢٤.
45 سورة الشعراء آية ٢٢٥و ٢٢٦.
46 ابن الجوزي، زاد المسير في علم التفسير، ص٩٤٩.
47 راجع بهذا الشأن القرشي، جمهرة أشعار العرب، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٦٣، ص٢٢١ وما بعدها.
48 لسان العرب، مادة «قلد».
49 أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٩، ج٢، ص١٨٩.
50 لسان العرب، مادة «طرد».
51 راجع بهذا الشأن أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، ج٢، ص١٦٠.
52 المتنبي، ديوان المتنبي، مطبعة أمين هندية، القاهرة، ١٩٢٣، ص٢٥٥.
53 على سبيل الزيادة والتأصيل راجع: أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، ج٢، ص٤٠.
54 القاموس المحيط، مادة «سحر».

55 لمزيد من التفصيل راجع: أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، ج٢، ص٣٩.

56 القاموس المحيط، مادة «سحر».

57 عبدالله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير - من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٤، ١٩٩٨، ٩٧.

58 ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت، ص٧٣. وفي هذا الصدد نوصي بمراجعة الفصل السابع من الكتاب المعنون بـ «في الحقيقة والمجاز» حيث إنه مفيد في إدراك قيمة المجاز ودلالاته على السحر اللغوي.

59 القاموس المحيط، مادة «شعر».

60 أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، جـ٢، ص١٥٧.

61 المرجع السابق، ص١٥٧، وفي هذا الحيز من الدقة أن نشير إلى أن «فحولة الشعراء» ليس للأصمعي بل هو لتلميذه أبي حاتم السجستاني، ومما أوهم بذلك أن الكتابة في معظمه أسئلة موجهة إلى الأصمعي.

62 ثمة تفصيل مهم في مصطلح القوة أنجزه «معجم النقد العربي القديم»، ومفاده وعي النقاد العرب بمفهوم القوة والصناعة الشعرية وربط تميزها بها. راجع ص ١٩٤و ١٩٥.

63 المرجع السابق، ص١٧٣.

64 المرجع السابق، ص٨٢.

65 لمزيد من التفصيل الدلالي لهذه المصطلحات في معجم النقد العربي القديم تراجع الصفحات الآتية على الترتيب الوارد في متن البحث لكل مصطلح: جـ١، ص٢٨٥، ٢٠٢، ١٤٠، ٢٧٠، ٢٠١، ١٠٩، ٢٦٥، ٧٤.

66 القاموس المحيط مادة «شطن».

67 الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبدالسلام هارون، نشر مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ط١، ١٩٣٨، جـ ٦، ص٢٢٥.

68 راجع: القرشي، جمهرة أشعار العرب، ص٤٠ وما بعدها.

69 رجعنا في البيت إلى «معجم النقد العربي القديم»، ج٢، ص٨٢.

70 القاموس المحيط، مادة «وسس».

71 محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، جـ٣، ص٨.

72 راجع بهذا الشأن، معجم النقد العربي القديم، جـ٢، ص٦٨. وقد أورد المعجم تفاصيل مفيدة في شأن تعريف الشعر وتطوره التاريخي عند العرب.

73 المرجع السابق، ص٦٨، والقول بهذا المعنى وارد في أمهات الكتب النقدية منها: نقد الشعر لقدامة، وعيار الشعر لابن طباطبا، والعمدة لابن رشيق، والصناعتين للعسكري، وغيرها كثير.

74 ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق: طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية القاهرة، ط١، ١٩٦٥، ص٣.

75 راجع بهذا الشأن: جابر عصفور، مفهوم الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٥، ١٩٩٥، ص١٩٢.

76 قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ص١٧.

77 المرجع السابق، ص٦٤.

78 الجاحظ، الحيوان، جـ٢، ص١٣١ و ١٣٢.

79 الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبدالسلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، ١٩٤٨، جـ١، ص٢٨٨.

80 جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، ص٢٧٠.

81 يرجى في هذا الشأن مراجعة دراسة صلاح رزق، أدبية النص، لما فيها من استعراض جيد ومناقشة مفيدة لطروحات الفارابي وغيره من الفلاسفة النقاد لمفهوم الشعر، ص٧٢ وما بعدها.

82 راجع أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، جـ٢، ص٦٩.

83 المرجع السابق، ص٧٠.

84 ارسطوطاليس، فن الشعر، مع شروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمة: عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط١، ١٩٧٣، ص١٦١.

85 أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، جـ٢، ص٦٩.

86 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ط١، ١٩٦٦، ص٨٩.

87 المرجع السابق، ص٢١. وفي هذا الشأن نحيل إلى منجز جابر عصفور «مفهوم الشعر» لما به من تفصيل مفيد ومعالجة عميقة لمفهوم التخييل والمحاكاة عند حازم وغيره من الفلاسفة النقاد، وذلك في مباحث: تعريف الشعر، مفهوم التخييل، طبيعة المحاكاة الشعرية، ص١٨٩، ١٩٦، ٢٢٩.

88 اللسان، مادة «خيل».

89 راجع أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، جـ١، ص٢١٩.

90 عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: هـ. ريتر، دار المسرة، بيروت، ط٢، ١٩٨٣، ص٢٥٣.

91 جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص١٩٧.

92 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص١١٦، بتصرف.

93 المرجع السابق، ص١٠٦.

94 اللسان، مادة «حكى».

95 أرسطوطاليس، كتاب أرسطوطاليس في الشعر، ترجمة شكري عياد، تقديم زكي نجيب محمود، دار الكتاب العربي، القاهرة، ط١، ١٩٦٧، ص و، من مقدمة زكي نجيب محمود.

96 المرجع السابق، الصفحة نفسها.

97 صلاح رزق، أدبية النص، ص٧٠.

98 راجع أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، جـ٢، ص٢٥٦.

99 المرجع السابق، ص٢٥٦.

100 جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص١٩٩.

101 محمد بنيس، الشعر العربي المعاصر، جـ٣، ص١٥٩.

102 المرجع السابق، ص٥.

103 الدراسة المذكورة منشورة في مجلة «عالم الفكر» الكويتية، وبها معالجة عميقة لمفهوم الحداثة عبر أربعة مصطلحات هي: الشعر الحديث، الشعر الحر، الشعر المعاصر، الكتابة الجديدة. راجع: عبدالرحمن عبدالسلام، إشكالية الحداثة، عالم الفكر، الكويت، عدد ١، مجلد ٣، يوليو - سبتمبر، ٢٠٠١، ص٦٩ وما بعدها.

104 صلاح رزق، أدبية النص، ص٨٢.

105 عثماني الميلود، الشعرية التوليدية - مداخل نظرية، المدارس، الدار البيضاء ط١، ٢٠٠٠، ص١٦.

106 المرجع السابق، ص١٦.

107 على سبيل الزيادة والتفصيل، راجع: جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، ص٣٤.

108 المرجع السابق، ص٣٦ و ٣٧.
109 المرجع السابق، ص٣٧.
110 نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط٧، ١٩٨٣، ص٥١.
111 راجع بهذا الشأن، مجلة «الآداب» البيروتية، عدد يونيو ١٩٥٤، ص٦٩.
112 بشأن مزيد من التفصيل راجع: عبدالرحمن عبدالسلام محمود، إشكالية الحداثة - وضعية المصطلح، ص٧٩.
113 على سبيل التأصيل والتعمق للفكرة التموزية برمتها راجع: محمد جمال باروت، الحداثة الأولى، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، ط١، ١٩٩١، ص١١٠، وما بعدها، والنص مأخوذ من الصفحة المذكورة.
114 محمد جمال باروت، الحداثة الأولى، ص١١٥.
115 أدونيس، مجلة «شعر» بيروت، عدد ١٨، ربيع ١٩٦١، ص١٧٩.
116 أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٨٠، ص٣٢٩، بتصرف.
117 يوسف الخال، مجلة «شعر» بيروت، عدد ١٥، صيف ١٩٦٠، ص١٣٩.
118 محمد جمال باروت، الحداثة الأولى، ص٢٢.
119 المرجع السابق، ص١٥.
120 في شأن مقالة جبرا إبراهيم جبرا وطرحه للرؤية التموزية، راجع كلا من:
- محمد جمال باروت، الحداثة الأولى، ص١١٤.
- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج٣، مبحث «الشعراء التموزيون» والأسطورة، ص٢١٣.
- عبدالرحمن عبدالسلام، فلسفة الموت والميلاد - دراسة في شعر السياب، المجمع الثقافي، أبوظبي، ط١، ٢٠٠٢، مبحث «أيديولوجية تموز المسيح» ص١٩١.
121 راجع يوسف الخال، شعر، عدد ٢٥، ١٩٦٣، ص٤١ و ٤٢.
122 محمد جمال باروت، الحداثة الأولى، ص٥٠.
123 عبدالحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، ط١، ص٢٤٨.
124 على سبيل الاستقصاء والتحليل، راجع: محمد جمال باروت، الحداثة الأولى، مبحث القصيدة - الرؤيا، ص٦٩.
125 المرجع السابق، ص٦٩، بتصرف.
126 المرجع السابق، ص٧٩، بتصرف.
127 يوسف الخال، مجلة «شعر» البيروتية، عدد ٢٠، خريف ١٩٦١، ص١٣١.
128 ماجد فخري، مجلة «شعر» البيروتية، عدد ٣، ١٩٥٧، ص١٠٩.
129 مصطفى خضر، مجلة «شعر» البيروتية، عدد ٢٩-٣٠، ربيع ١٩٦١، ص٩٢.
130 إلياس خوري، الذاكرة المفقودة، مجلة «مواقف» عدد ٣٥ مارس - أبريل - مايو، ١٩٧٩، ص٧٦.
131 راجع: أدونيس، شعر، عدد ١٤، ربيع ١٩٦٠، ص٨٢ و ٨٣.
132 لمزيد من التقري والتفصيل، راجع محمد جمال باروت، الحداثة الأولى، ص٢١٢.
133 جورجي زيدان، الشعر المنثور في اللغة العربية، الهلال، ج٢، سنة ١٤، ١٩٠٥، ص٩٧.
134 بولس شحادة، الشعر الموزون غير المقفى، الهلال ج١، سنة ١٤، ١ ك ٢، ١٩٠٦، ص٢١٤.
135 راجع بشأن مزيد من التفصيل: محمد جمال باروت، الحداثة الأولى، ص١٨٩.
136 المرجع السابق، ص١٧٤و ١٧٥ بتصرف.
137 المرجع السابق، ص١٧٥.

138 المرجع السابق، ص١٧٥و ١٧٦.
139 أحمد زكي أبو شادي، أبولو، عدد ١٠، يونيو ١٩٣٢، ص١٢٢٨.
140 محمد جمال باروت، الحداثة الأولى، ١٩٤.
141 المرجع السابق، ص١٩٥.
142 صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص٢٢٢.
143 المرجع السابق، ص٢٢٤.
144 جون كوين، النظرية الشعرية: بناء لغة الشعر - اللغة العليا، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠، ج٢، ص٢٢١.
145 عثماني الميلود، الشعرية التوليدية - مداخل نظرية، ص١٨.
146 محمد جمال باروت، الحداثة الأولى، ص١٧٢.
147 المرجع السابق، ص١٧٣.
148 صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص٢١٨.
149 الجاحظ، البيان والتبيين، ج١، ٢٨٨.
150 صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص٢١٨.
151 المرجع السابق، ص٢١٨.
152 المرجع السابق، ص٢١٨ و ٢١٩، بتصرف.
153 أدونيس، في قصيدة النثر، شعر، عدد ١٤، ربيع ١٩٦٠، ص٧٥، بتصرف.
154 راجع: محمد جمال باروت، الحداثة الأولى، ص٢٠٤.
155 صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص٢٢٠.
156 المرجع السابق، ص٢٢١.
157 أيمن اللبدي، قصيدة النثر - النسيقة www.Alimbaratur.com تاريخ الدخول: ٢٠٠٥/٢/٢٦.
158 المرجع السابق.
159 المرجع السابق.
160 منتدى الإصلاح، آراء في القصيدة النثرية، www.islah100.org تاريخ الدخول ٢٠٠٥/٢/٢٦.
161 المرجع السابق.
162 المرجع السابق.
163 جهاد فاضل، حروب قصيدة النثر، www.Alimbaratur.com تاريخ الدخول ٢٠٠٥/٢/٢٦.

أهم المصادر والمراجع

أولا:

١- القرآن الكريم.

٢- الكتاب المقدس.

ثانيا: المراجع العربية:

١- أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٩.

٢- أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٨٠.

٣- أبوتمام، ديوان أبي تمام، دار المعارف، القاهرة، ط١، د.ت.

٤- جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، دار سعاد الصباح، القاهرة، ط١، ١٩٩٢.

٥- جابر عصفور، مفهوم الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٥، ١٩٩٥.

٦- الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبدالسلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، ١٩٤٨.

٧- الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبدالسلام هارون، نشر مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ط١، ١٩٣٨.

٨- ابن الجوزي، زاد المسير في علم التفسير، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٢.

٩- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ط١، ١٩٦٦.

١٠- ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، المكتبة التجارية القاهرة، ط١، ١٩٩٥.

١١- سيد محمد قطب، جسر الغواية، دار الهاني للطباعة، القاهرة، ط١، ٢٠٠١.

١٢- صلاح رزق، أدبية النص، دار غريب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢.

١٣- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٥.

١٤- ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت.

١٥- ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق: طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية، القاهرة، ط١، ١٩٦٥.

١٦- عبدالحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، ط١، د.ت.

١٧- عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: هـ. ريتر، دار المسيرة، بيروت، ط٢، ١٩٨٣.

١٨- عبدالكريم حسن، المنهج الموضوعي - نظرية وتطبيق، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٩٠.

١٩- عبدالله الغذامي، الخطيئة والتكفير - من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٤، ١٩٩٠.

٢٠- عبدالله الغذامي، القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤.

٢١- عثماني الميلود، الشعرية التوليدية - مداخل نظرية، المدارس، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٢.

٢٢- ابن عربي، الفتوحات المكية، تحقيق عثمان يحيى، مراجعة: إبراهيم مدكور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٧٢.

٢٣- عمر أوكان، لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١.

٢٤- الفيروز آبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، ضبط وتوثيق: يوسف الشيخ محمد، إشراف مكتبة البحوث والدراسات، دار الفكر، بيروت، ط١، ١٩٥٩.

٢٥- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: محمد كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، د.ت.
٢٦- القرشي، جمهرة أشعار العرب، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٦٣.
٢٧- لطفي عبدالبديع، التركيب اللغوي للأدب - بحث في فلسفة اللغة والاستاطيقا، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٧٠.
٢٨- المتنبي، ديوان المتنبي، مطبعة أمين هندية، القاهرة، ط١، ١٩٢٣.
٢٩- محمد بنيس، الشعر العربي المعاصر، توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠.
٣٠- محمد جمال باروت، الحداثة الأولى، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، ط١، ١٩٩١.
٣١- محمد فكري الجزار، العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٩٨.
٣٢- مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر بخاصة، دار المعارف، القاهرة، ط٣، د.ت.
٣٣- ابن منظور، لسان العرب، إعداد يوسف خياط ونديم مرعشلي، دار لسان العرب، بيروت.
٣٤- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط٧، ١٩٨٣.

ثالثا: المراجع المترجمة:

١- أرسطوطاليس، كتاب أرسطوطاليس في الشعر، ترجمة: شكري عياد، تقديم: زكي نجيب محمود، دار الكتاب العربي، القاهرة، ط١، ١٩٦٧.
٢- أرسطوطاليس، فن الشعر - مع شروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمة عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط١، ١٩٧٣.
٣- جون كوين، النظرية الشعرية: بناء لغة الشعر - اللغة العليا، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠.
٤- مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة: رضوان ظاظا، مراجعة: المنصف الشنوفي، عالم المعرفة، الكويت، عدد ٢٢١، ١٩٩٧.

رابعا: الدوريات:

١- الآداب، عدد يونيو، ١٩٥٤.
٢- أبولو، عدد ١٠، يوليو ١٩٣٣.
٣- شعر، أعداد: ٢-١٩٥٧، ١٤-١٩٦٠، ١٥-١٩٦٠، ١٨-١٩٦١، ٢٠-١٩٦١، ٢٩ و٣٠-١٩٦١.
٤- عالم الفكر، عدد ٢١، مجلد ٣، يوليو - سبتمبر، ٢٠٠١.
٥- الموقف الأدبي، عدد ١٤١، ١٤٢، ١٤٣، ١٩٧٩.
٦- مواقف، عدد ٣٥، مارس - أبريل - مايو، ١٩٧٩.
٧- الهلال، عدد ١٤-١٩٠٥، ١٤-١٩٠٦.

خامسا: شبكة الإنترنت:

١- www.Alimbaratur.com
٢- www.islah100.org

عالم الفكر
العدد 1 المجلد 34 يوليو - سبتمبر 2005

«السيميائيات الأدبية» لألجرداس ج. جريماس: منهج لتحديث قراءة الأدب

د. نزار التجديتي (*)

يجب أن نعرف ما هو النص، سواء أكنا مؤرخين أم لسانيين أم مناطقة: فالنص هو نقطة البداية وعمدة صراخنا، إذا صح التعبير: إذ هو الذي يبرره ويؤسسه. بعد ذلك، عندما نشرع في الوصف، نبتعد بداهة عن النص، غير أنه يظل العلاقة الوحيدة التي نملكها مع واقعنا المختلف عن الواقع الرياضي، والواقع الطبيعي... إلخ.

آلجرداس ج. جريماس

تمهيد: السؤال المغيب

قد يتساءل السائل اليوم، أي بعد كل ما قيل من كلام قادح متسرع - في بعض المناسبات العلمية الغربية، ذات الطابع السجالي - عن زوال «سحر» علوم الإنسان الجديدة الطاغي، وراج من خطاب تراثي متحامل في بعض المنابر الثقافية العربية عن ذهاب «بريق» علوم اللغة الباهر، باستغراب القارئ المشروع وفضول المتتبع المقبول:

لماذا عرفت إذن فرنسا أكثر من باقي الدول الأوروبية الأخرى المجاورة لها حركة ذهنية ومعرفية ونقدية وثقافية وفنية وعلمية نشيطة جدا خارج أسوار حصون الجامعة التقليدية، من بداية الخمسينيات إلى نهاية السبعينيات من القرن الماضي، تلك الحركة الفكرية الجدلية الواسعة الانتشار التي نعتت أحيانا عند بعض المهتمين المتحمسين بشيء من الحبور العظيم، ووصفت عند البعض الآخر من المتأدبين المتوجسين أحيانا أخرى بنوع من الحذر الشديد، عندما وسمت مرات عديدة في الصحافة الثقافية الدولية بفتنة «المغامرة البنيوية الكبرى»؟

(*) أستاذ السيميائيات بكلية الآداب - جامعة عبد المالك السعدي - تطوان - المغرب.

في الحقيقة، هذا سؤال كبير محير للأذهان يحتمل أكثر من جواب مقنع وشاف، واستفسار مهم متكرر على الألسنة يستحق أكثر من تعليل واف وشامل. لماذا كل هذه الحيرة القلقة في تفسير جذور الظاهرة الثقافية في موطن نشأتها، وهذا الارتباك الملازم في حصر معالمها الفكرية في لحظاتها الحاسمة؟ لأن المغامرة الذهنية الكبيرة المقصودة خرجت فجأة عن حدود إطارها الفلسفي الخاص - دائرة الفكر والنظر التقليدية - لتصبح في ظرف وجيز نسبيا ظاهرة العصر الثقافية اللافتة بفضل قوة زخمها الذهني والمعرفي غير المعتادة. وبتألق حضورها الثقافي والإعلامي البارز داخل فضاءات المجتمع المدني الفرنسي، حيث صارت تدريجيا «شأنا عاما» يكاد يشغل بال جميع الناس بسبب تطوراته الفكرية والأيديولوجية المتلاحقة وانعكاساته الاجتماعية والسياسية المفاجئة.

بل هناك، في الواقع، ما هو أعجب من ذلك وأغرب، إذ إن هذه المبادرة المعرفية الجريئة انفصلت منذ بداية انطلاقتها البسيطة، في منتصف القرن العشرين، عن مجالها العلمي الأول الضيق - ساحة علوم الإنسان الجديدة - لتتحول بين عشية وضحاها إلى شبه «ملحمة فكرية» شاملة تسكن المجال العمومي الفرنسي بكل امتداداته الحزبية المتباينة وأطيافه الأيديولوجية المتنوعة، أي أنها غدت بفضل مجموعة من الظروف الملتبسة المختلفة «مشهدا» علميا وثقافيا واجتماعيا واقتصاديا وسياسيا يتصدر باقي المشاهد الأخرى بإشعاع أضوائه الجذابة على أهم منافذ الساحة الإعلامية وسعة أصدائه الوطنية والدولية[1].

وبعبارة أخرى، فالأسباب الموضوعية المتشابكة والدوافع الذاتية المتباينة اختلطت، في متاهات المسار الزمني المعقدة لهذه «المغامرة الذهنية» الفرنسية المثيرة للجدل والخصام، برجع صدى الآثار النفسية والاجتماعية المتولدة حولها ودوي الوقائع الأيديولوجية والسياسية المترتبة عنها اختلاطا غريبا لتحجب عنا ظلالها الإعلامية السميكة - في حاضر غربي سريع الإيقاع يحاول بصعوبة أن ينسل من مخلفات ماضيه الاستعماري المعاصر البغيض - بعض الجذور القريبة والروافد البعيدة للظاهرة الثقافية الشاملة، وتخفي عنا ظرفياتها المحلية الآنية جملة من العلائق الخفية بينها وبين باقي الظواهر الإنسانية الأخرى[2].

١ - المغامرة البنيوية الفرنسية

غير أننا إذا اختزلنا التاريخ الأوروبي المعاصر في بعض اللحظات الزمنية القوية، أمكننا القول إن أسبابا كثيرة - داخلية وخارجية، ذاتية وموضوعية - كانت وراء انبعاث هذه الحركة الفكرية الجامحة من دمار الحرب العالمية الثانية الهائل، وقدرتها الفائقة على دمج تيارات علمية ومعرفية ومنهجية متباينة ومشارب فلسفية وأدبية ونقدية مختلفة في موجة ثقافية واحدة عارمة، وتمكنها الواضح على مدى عقدين من الزمن من تطوير نخبة علمية وأدبية وجامعية جديدة،

ونجاحها الثقافي الواسع في جذب اهتمام الجمهور المثقف داخل فرنسا وخارجها، واكتساحها في ظرف وجيز منابر الساحة الإعلامية الفرنسية والأوروبية والدولية بصورة بارزة: قرب انتهاء الاستعمار الأوروبي للقارتين الأفريقية والأسيوية، اشتعال الحرب الباردة بين القطبين الأعظمين (الولايات المتحدة والاتحاد السوفييتي)، تحديث الصناعة والاقتصاد نتيجة تطور التكنولوجيا الأتوماتيكية، انفجار المدن الديموغرافي وظهور طبقة متوسطة نشيطة جديدة، ازدهار الفلسفة النقدية بعد نجاح الفلسفة الوجودية، أزمة الجامعة التقليدية الخانقة على المستويين الفكري والمنهجي، تجدد النخب العلمية والثقافية والاجتماعية ورفضها الصريح للإرث الثقافي والأدبي والسياسي لـ «الجمهورية الفرنسية الثالثة»[٣]، تحالف الطلبة مع العمال في أزمة ١٩٦٨م النقابية والجامعية والاجتماعية المفاجئة[٤]، سياسة خلق الدولة الفرنسية للمعاهد والمراكز العلمية والمؤسسات الجامعية الجديدة للالتفاف على الجامعات العتيقة أو لاحتواء غضب الحركات الطلابية اليسارية («مدرسة الدراسات العليا في العلوم الاجتماعية» بباريس، «جامعة فانسين» أو «جامعة باريس الثامنة»، توسيع الكوليج دي فرنس... إلخ)[٥]، مواكبة دور النشر الفرنسية الكبرى (دار فلاماريون، دار سوي، دار آشيط، دار غراسي... إلخ) لإنتاج أعلام هذه الحركة الفتية ودعمه بإصدار المجلات والدوريات الجديدة، ترويج الإعلام السمعي البصري لأفكار هذه الحركة ونشاطها ترويجا مستمرا[٦]، مراهنة فرنسا الكبيرة على إشعاعها الثقافي بعد زوال قوتها العسكرية السابقة وتراجع نفوذها السياسي في العالم تراجعا ملحوظا... إلخ.

وحينما يرجع المؤرخ المنقب إلى هذا التاريخ القريب مستفهما يقرأه قراءة استكشافية ومستنطقا يتفحصه مليا من وراء الأحداث السالفة، ويعدد الملاحظ المتتبع شيئا فشيئا بعض أسباب الظاهرة الثقافية الملحوظة على هذا الشكل، لا ريب أن معطيات تاريخية عديدة ومؤشرات فكرية مهمة قد تتوافر له لحظتئذ لتقديم بعض الأجوبة المحتملة على أجوبة منتظرة أخرى في سياق التأويل والتفسير لما جرى في منتصف القرن الماضي. فالعلل الموضوعية مهما تداخلت في نسيج الظواهر الملاحظة، والوقائع الملموسة مهما التبست في خريطة التحولات الثقافية والاجتماعية الآنية لأمة من الأمم، فإن خيوطا رفيعة تجمع بينها في الغالب، وعلامات محددة تسم ملامحها العامة: مما يسمح للمحلل بفهمها وتفسيرها تفسيرا معقولا في خضم أحداث التاريخ الذهني المعاصر.

ولعل من بين هذه الأجوبة المقنعة التي باستطاعة هذا المؤرخ المتحري أو ذاك الملاحظ الثاقب تفضيلها، لتفسير ميلاد مبادرة فكرية وطنية مدهشة بهرت أشكال تجلياتها وتفاعلاتها الثقافية النخب الجامعية في كل بلدان العالم (بما فيها الولايات المتحدة) تفسيرا آنيا شاملا، أن «تحديث العقل الفرنسي»، أو بالأحرى «تحديث المنظومة الذهنية» للأمة الفرنسية تحديثا

جذريا في هذا البلد اللاتيني العريق راهن - ربما أكثر من غيره من البلدان الأوروبية - في تلك اللحظة الانتقالية القلقة من تاريخه المعاصر على لمعان «أنموذج علمي» خاص، مثل زمنئذ رمز الحداثة الفكرية المعاصرة في حقل العلوم الإنسانية الجديدة أحسن تمثيل: اللسانيات.

٢ - اللسانيات ومطلب التحديث الذهني

والغريب في الأمر أن «اللسانيات الحديثة» لم تكن وليدة تلك اللحظة المشهودة بتاتا، وإنما كانت - في صورتها التاريخية القريبة إلى درجة العلم المضبوط - قد خطت، في واقع الحال، إلى الأمام خطوات بعيدة قبل منتصف القرن التاسع عشر، بفضل الجهود الجبارة لمجموعة مرموقة من العلماء الأوروبيين الكبار على رأسهم اللغوي الشهير فرانز بوب (F.Bopp) وبعض أعلام المدرسة اللغوية الألمانية الرائدة التي كان يمثلها وقتئذ في «النحو المقارن» أفضل تمثيل: بات (Pott)، وشلايخير (Schleicher)، وبروجمان (Brugmann).

الأمر الذي دفع ميشيل بريال (M.Bréal)، أستاذ فرديناد دي سوسير (١٨٥٧-١٩١٣م) بـ «الكوليج دي فرانس» وأحد اللغويين الفرنسيين البارزين في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، إلى الإقدام بسرعة على نقل كتاب بوب المشهور إلى اللغة الفرنسية: النحو المقارن للغات الهندية الأوروبية الصادر بلغته الأصلية ما بين سنوات ١٨٣٣-١٨٤٩م، على رغم ضخامة هذا العمل اللغوي الجبار الذي يقع في ستة مجلدات كبيرة، ودقته البالغة إذ يتناول بالوصف والدرس والتحليل العميق ألوانا متعددة من التقارب والتباعد بين أنحاء مختلف اللغات الهندية الأوروبية القديمة والحديثة. وعندما انتهى بريال من ترجمته الرصينة لهذا الكتاب القيم، قدمه للقراء الفرنسيين بمقدمات إجمالية طويلة أبرز فيها - بانفعال الباحث المنبهر - الأهمية البالغة للتقدم العلمي الهائل الذي عرفه حقل اللغويات المقارنة الألمانية في عصره، وضرورة اقتداء اللغويين الفرنسيين الجدد بأسس المنهج التحليلي الدقيق الذي اعتمده أعلام هذه المدرسة الألمانية المتقدمة في أوروبا وروادها: «من بين كل كتب اللسانيات، يعتبر كتاب السيد بوب [المصنف المناسب] لتعلم المنهج المقارن بسهولة كبيرة. فالمؤلف لا يطبق [هذا المنهج] بكثير من الدقة واللطف فقط، ولكنه يكشف أيضا عن مبادئه، ويمكن القارئ من متابعة ملاحظاته ومعاينة اكتشافاته. وبإيمان علمي منقطع النظير، يتكلم المؤلف عن الظرفية التي سمحت له بملاحظة تطابق ما [بين الظواهر اللغوية]، وكذا عن التقارب [القائم بين اللغات] ذلك التقارب الذي قرر بفضله قانونا من القوانين؛ وعندما لا تثبت بقية أبحاثه فرضية من فرضياته، لا يتوانى عن التصريح بذلك وتصحيحه[٧]».

فرصد ظواهر التطابق اللغوي، ووصف أشكال الاختلاف اللهجوي بين عدد كبير من اللغات البشرية المتباعدة جغرافيًا وتاريخيًا؛ لدراسة علاقات القرابة القديمة بينها دراسة زمانية مدققة،

وكشف القوانين الخاصة والآليات العامة التي تحكم في جغرافية الأطلس اللغوي تطور لغات عائلة معينة من العائلات اللغوية الكبرى أو الصغرى كشفا تفصيليا، ممارسات منهجية ومقاربات تطبيقية لم تكن إذن وليدة اليوم، وإنما هي بالأحرى تقاليد علمية رصينة ومعارف تقنية متينة أُسست قواعدها المنهاجية بالأمس البعيد، مثلما أكد ذلك اللغوي بريال تأكيدا شديدا، ورسخت داخل اللغويات المقارنة الألمانية والأوروبية على الأقل منذ القرن التاسع عشر.

ثم تحددت صورة اللسانيات المعاصرة تدريجيا بغرب أوروبا، في النصف الأول من القرن العشرين، بعدما عمد تلامذة دي سوسير الأوفياء إلى نشر محاضرات أستاذهم السويسري الراحل المخطوطة في دفاترهم الفردية: دروس في اللسانيات العامة (١٩١٦م)[٨]. تلك المحاضرات الشهيرة التي غيرت بمنهجها الصوري طريقة التفكير في اللغة الإنسانية بصورة جذرية. واطردت الدراسات اللسانية الجديدة، بعد عقدين من ذلك التاريخ بالضبط، في شرق أوروبا، بفضل ظهور أعمال «حلقة براغ» اللسانية الشهيرة التي أُسست عام ١٩٢٦م، وضمت أسماء عدة باحثين أوروبيين كبار نذكر منهم على وجه التمثيل: ف. ماطيسيوس، ب. هافرانيك، ج. فاشيك، جان موكاروفسكي، كارك بوهلر، ل. طينيير، إميل بنفينيست، أندريه مارتيني، رومان جاكبسون. ثم تعززت هوية هذه اللسانيات المعاصرة لما شاعت كذلك، في فترة متقاربة، بأقصى الشمال الأوروبي، نتائج أبحاث «حلقة كوبنهاج» اللسانية، وبصورة خاصة نتائج تلك الأبحاث التي نشرها العالمان اللغويان الدانماركيان ف. بريندال ولويس يلمسليف. ونتيجة لكل هذه الجهود الفردية والجماعية المختلفة، عرفت «اللسانيات البنيوية» - وبشكل خاص بعض فروعها العلمية المهمة مثل الصواتة (أو الفونولوجيا) التي دققها اللغوي الروسي الكبير الأمير نيقولاس س. تروبيتسكاي (١٨٩٠-١٩٣٨م)[٩] - تطورا نوعيا واضحا في صياغة مبادئها الشكلية وطرح فرضياتها النظرية، قبل أن تستقر علميا بعض ثوابتها المنهجية، وتتحدد ركائزها المعرفية ويتعقلن معجمها التقني بعد الستينيات من القرن الماضي مع بعض المدارس اللغوية الكبرى والتيارات المنهاجية العامة المدروسة في أبرز المعاهد والمختبرات والجامعات الغربية الحديثة: مثل المدرسة الكلوسيملتيكية[١٠]، والمدرسة الوظيفية[١١]، والمدرسة التحويلية[١٢]، والمدرسة التوزيعية... إلخ[١٣].

فلماذا إذن التصقت بـ «اللسانيات السوسيرية»، عند رواد هذه الحركة الثقافية والفلسفية والعلمية الفرنسية، في هذه المرحلة المتأخرة جدا من تاريخ تطورها الأوروبي ولحظة ذيوعها الدولي، هذه الصفة الفكرية المضيئة، صفة «أنموذج الحداثة» الجديد والوحيد في الساحة الأدبية والعلمية والأيديولوجية الفرنسية؟ لأنه، بكل بساطة، يبدو أن فرسان المغامرة البنيوية الفرنسيين الذين أخذوا وقتئذ بزمام مبادرة التحديث الذهني في قطاع الثقافة والفكر والأدب أرادوا، كما لاحظ ذلك كثير من الباحثين والمحللين الغربيين المعاصرين المطلعين، عكس تطبيق

تلك القاعدة الفكرية العامة التي كانت تقضي بأوروبا في القرون السابقة بتأثير الفلسفة الواسع في مسار تطور العلوم الجديدة، وتجدد المعارف الإنسانية، وتقدم المباحث الاجتماعية، فدعوا بشكل لافت جدا للانتباه في جميع المنابر العلمية المعروفة والمنتديات الأدبية والفكرية الموجودة إلى ضرورة «إخضاع الفكر التأملي لتأثير علم خاص هو اللسانيات»(١٤).

٣ - فتنة الأنموذج اللساني

لهذا السبب، وقع كثير من المثقفين الحداثيين في فتنة الأنموذج اللساني، تلك الفتنة التي انتقلت عدواها الأيديولوجية خارج فرنسا وأوروبا، وتحولت معها «اللغويات الجديدة» في بعض أقطار العالم العربي من اختصاص لغوي لا يقدم عليه غير جهابذة العلماء إلى صرعة العصر الأيديولوجية وسلاح الإرهاب الفكري لمن لا علم ولا أدب له. إذ رغم أن «اللسانيات البنيوية» - على الأقل في تقدير بعض المثقفين الماركسيين الفرنسيين مثل جان بودريار(١٥) - علم ليبرالي سكوني يتعارض بشدة والمبادئ الإنسانية التقدمية الرفيعة والشعارات الفكرية والثورية النبيلة التي رفعها عالية رواد هذه الحركة التجديدية العارمة من شباب اليسار، فإن هذا التناقض الأيديولوجي الصارخ لم يمنع عددا منهم من غض الطرف بمرونة كبيرة عن «مثلبة» أصولها الأرستقراطية اليمينية واعتمادها أنموذجا حداثيا لا غنى عنه في مجال علوم الإنسان. «فحوالي سنة ١٩٥٠م، يؤكد بهذا الصدد الدارس الراحل جورج مونان مستغربا، رأينا اللسانيات تنبثق بصورة فعلية في الثقافة الفرنسية، وكان وراء هذا الدخول الذي سرعان ما صار صاخبا الفلاسفة. وإن كانت الفلسفة الفرنسية في مجموعها عاشت طويلا و (ما زالت تعيش إلى هذا اليوم)، في مجال فلسفة اللغة، على مصادر هرمة وعتيقة لم تكن تشك في كونها بالية: أعني دراسات ماكس موليير، ودارميستيتير (Darmesteter)، وحتى رينان. غير أن كلود ليفي شتراوس (Cl.Lévi-Strauss) خلق جوا من الاهتمام العلمي وضع اللسانيات في الصف الأول للعلوم الرائدة من خلال مقاله المهم الذي نشره عام ١٩٤٥م تحت عنوان: «التحليل البنيوي في اللسانيات والإناسة». وفي السنة نفسها، وربما بشكل أنشط في العمق، أكثر موريس ميرلو بونتي (M. Merleau-Ponty)، ابتداء من كتابه ظاهرية الإدراك (١٩٤٥م) إلى مصنفه علامات (١٩٦٠م)، من الإحالات إلى سوسير مكتشفا تدريجيا وكاشفا للجمهور الواسع مؤلف دروس في اللسانيات العامة. ثم جاء رولان بارت، فتابع كتابه أساطير (١٩٥٧م) هذه المسيرة بإلحاحه على استعمال المعجم الخصوصي للسانيين: فأصبح كل شيء لدى بارت علامة، ونسقا للعلامات، وكتابة، وسننا، ولسانيات، ورمزا، ودالا، ولغة وكلاما. ومن خلال هذه الفجوة، دلف كل من هنري لوفيير (H.Lefèvre) في مؤلفه اللغة والمجتمع (١٩٦٦م)، وميشيل فوكو في مصنفه الكلمات والأشياء (١٩٦٦م)، وجاك لاكان (J.Lacan)

في سفره كتابات (١٩٦٦م)»[١٦]. وهكذا، تلمس في المرآة المصغرة للحدث العلمي الفردي المنعزل، كيف انعكست صور المغامرة البنيوية الأولى وتبلورت فتوحاتها الذهنية، بعد أن وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها، خارج حدود الحقل اللغوي الدقيق، لتتراكم بعد ذلك أعمال فرسانها الفكرية والنقدية الغزيرة، ويتضخم حجمها الإعلامي سنة بعد سنة عندما أخذت في عقد وجيز من الزمن شكل «مبادرة تحديثية» كبرى: تلك المبادرة الرائدة التي جاءت على يد أقلام مجموعة محدودة من «الفلاسفة» الشبان النشيطين الذين لم يكن منتظرا منهم قط التبشير ببركان الثورة الاصطلاحية اللسانية في حقل النشاطات الثقافية والأدبية والفنية المعتادة، وزرع بذور البلبلة المفاهيمية البنيوية على هذا النحو المثير في ميدان فكري متقادم - مثل ميدان الدراسات الإنسانية والاجتماعية - طبعه منذ نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ميسم التقليد والاتباع والاجترار[١٧].

وما كانت لهذه المبادرات الشخصية البحتة أن تلقى النجاح الإعلامي السريع، والدعم الجماهيري الكبير، الذي لقيته آنئذ في الساحة الفكرية والأدبية، لو أن هؤلاء الفلاسفة الفرنسيين النابغين لم يخلعوا على هذا الأنموذج اللساني المكيف ثوبا حداثيا جذابا، أي ثوبا جديدا مناسبا لمسار مغامرتهم الذهنية كل المناسبة. ولذلك، وجدناهم يصرون غاية الإصرار، في كل المناسبات الثقافية المتاحة، على الإعلان بصخب شديد عن أنه بإمكان مثل هذا الأنموذج البنيوي الجديد إحداث التغيير المطلوب في مجال علوم الإنسان على المستويين القيمي والمعرفي؛ أي تطهير مصادر الفكر الوصفي الجديد من الرواسب الأيديولوجية المركزية للقرون القديمة والحديثة، وإجراء «القطيعة» النهائية المنشودة منذ فترة مع الموروث الفلسفي والإنسي الإغريقي والمسيحي السائد. كما أنهم لم يفتئوا يؤكدون، في كل فرصة إعلامية أتيحت لهم، وعلى كل محفل خطابي تقدموا إليه، أنه ذلك الأنموذج العلمي الفريد الذي سوف يساعد الباحثين بصورة ملموسة وسريعة، على مستويات الفهم والقراءة والتأويل والتفسير، على تجديد مناهج النقد الأدبي الأكاديمية والجامعية العتيقة بوجه خاص، وتحديث منهج مقاربة النصوص الثقافية وتحليل الخطابات الإنسانية بوجه عام: «عندما يتعلق الأمر بتحليل اللغة، والأمثولات، والحكايات الشعبية، والقصائد، والأحلام، والآثار الأدبية، وربما الأفلام السينمائية، يقول م. فوكو بحماس المنظر في خاتمة كتابه المعروف حفريات المعرفة، فإن الوصف البنيوي يظهر علاقات لم يكن بالإمكان عزلها من دونه: إذ يسمح بتحديد العناصر المترددة بأشكالها المتعارضة ومعاييرها التخصيصية؛ كما يسمح كذلك بوضع قوانين بنائها وتعادلاتها وقواعد تحولها. ولذلك، فعلى رغم التحفظات التي سجلت ضده في بدايته، فإننا نقبل اليوم من دون مشكلة أن تخضع اللغة واللاشعور وخيال البشر لقوانين البنية»[١٨].

فالوعد الباهر لهؤلاء الفلاسفة والنقاد الفرنسيين بتحقيق كل ما لم يتحقق بعد في ساحة العلوم الإنسانية، ذلك الوعد البنيوي الكبير الذي رُهِنَ بمصداقية «اللسانيات السوسيرية» المستعادة قريبا، ربما كان أبعد في الممارسة والتطبيق عن الإنجاز العلمي الفعلي طورا، وأقرب إلى السراب الأيديولوجي في صحراء القيم الإنسانية طورا آخر. لكن واقع التحديث الذي أسسه فرسان البنيوية في قطاع الثقافة الغربية لا يمكن التشكيك مطلقا في أهميته الإجرائية على الصعيدين الفكري والمنهجي، أو شطب إنجازاته العلمية والتربوية الغزيرة بجرة قلم، مثلما يحاول التمويه بذلك من حين إلى آخر بعض الباحثين والنقاد في العالم العربي عند تقديمه المبتسر لحصيلة المغامرة البنيوية الفرنسية العلمية.

٤ - آ. ج. جريماس: مؤسس «السيميائيات السردية»

لقد شارك في حركة التحديث الفكري والمنهاجي هاته عدة فلاسفة ونقاد تأويليين، وكتاب بنيويين وباحثين سيميائيين ونفسانيين مجددين لم يشتهروا كلهم شهرة «الفرسان البنيويون الأربعة»، اي رولان بارت وكلود ليفي شتروس وجاك لاكان وميشيل فوكو، لكنهم لم يكونوا أقل منهم - في نظرنا - اجتهادا وابتكارا في مجالات التجديد والتنظير والممارسة، ولا أقل منهم نفاذا وعمقا في ميادين الفكر والمنهج والتأصيل، نذكر منهم على سبيل التمثيل لا الحصر: لويس آلتوسير وجيل دولوز (Gilles Deleuze) وفيليكس جاتاري (Félix Guattari) وجان بودرياج وجاك دريدا في النقد الفلسفي، وألجرداس جوليان جريماس وبول ريكور وفيليب هامون في مجال السرديات، وجيرار جينيت وتزفطان تودروف في باب الأشكال البلاغية والأدبية والروائية، وجان كوهن وجوليا كريستيفا وميكائيل ريفاتير وبول زمثور (Paul Zumthor) في الشعرية، وهنري ميشونيك وجورج مونان في مجال الترجمة وميدان النقد المنهجي... إلخ [١٩]. وبطبيعة الحال، لا يسعنا، في سطور هذه الدراسة، أن نتابع كل المحطات الزمنية التي عرفها مسار حركة التأصيل المنهجي لقراءة الأدب وتحليله بفرنسا، ذلك المسار الطويل الذي بدأ قبل منتصف القرن التاسع عشر واستمر طيلة القرن العشرين، كما انه لا يمكننا أن نستقصي نظريات كل هذه الأعلام الفذة التي ساهمت على مدى قرنين من التاريخ الأوروبي في رسم معالم هذا المسار العلمي المتصل. ولذلك اخترنا الوقوف، في هذه الصفحات، عند أحد أهم أعلام حركة التحديث المنهجي بفرنسا في النصف الثاني من القرن العشرين: آلجرداس جوليان جريماس (١٩١٧-١٩٩٢م) [٢٠]، مؤسس «السيميائيات السردية» الأشهر [٢١]، وزعيم «مدرسة باريس» من دون منازع [٢٢] . فهذا اللغوي والسيميائي، الليتواني الأصل الفرنسي الجنسية، يعد بحق من أكبر الباحثين الأوروبيين الذين اتخذوا من «اللسانيات السوسيرية» في الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي الأنموذج العلمي الرائد

في مجال العلوم الاجتماعية والإنسانية، ووصلوا به فعلا إلى تأسيس نظرية سيميائية شاملة في مجال تحليل الخطاب السردي سرعان ما صارت بدورها أنموذجا علميا بديلا في السبعينيات والثمانينيات، وما زالت تعتبر هذه النظرية المتكاملة - إلى اليوم - من أخصب النظريات الاستدلالية في ميدان علوم اللغة وأكثرها وضوحا على مستوى البناء المعرفي والمنهاجي ودقة المفاهيم الإجرائية وضبط المصطلحات النظرية والتقنية[23].

٥ - «السيميائيات الأدبية»: المبادئ والأدوات والأهداف والإشكالات

تمكن جريماس - على مدى أربعة عقود من الزمن - من تشييد «سيميائيات عامة» وثيقة الصلة بالفرضيات والمبادئ النظرية للأنموذج العلمي الذي تمثله اللسانيات البنيوية، لسانيات دي سوسير ويلمسليف الوصفية على وجه الخصوص[24]، وكانت قد اعتمدت هذه السيميائيات السردية الجديدة التي سميت بعد ذلك بـ «سيميائيات الفعل» على جملة من المناهل الفكرية والدراسات المنهجية المعاصرة: أبحاث فلاديمير بروب الرائدة في الحكي الشعبي الروسي، ودراسات جورج ديميزيل العميقة حول الأمثولات الهندية الأوروبية[25]، وتحليلات ليفي شتراوس البنيوية للأمثولة البدائية الهندية، وفلسفة هوسرل وموريس ميرلو بونتي الظاهراتية، ونظرية غاستون باشلار في المعرفة العلمية[26]. ولذلك، استطاعت، في مرحلتها التأسيسية الأولى، من التقدم بخطوات حثيثة في بناء ركائز هيكلها النظري والتطبيقي، بحيث تمكنت مثلا من تحديد مكونات الخطاب السردي (الممثلون، الفضاء، الزمان) وطرق تآلفها الممكنة أو المرتقبة، وتحليل البرامج السردية للحكي بالتمييز بين «ملفوظات الحالة» و «ملفوظات الفعل»، وحصر عناصر النموذج العاملي الستة الثابتة (المرسل، موضوع الرغبة، المرسل إليه، الذات الراغبة، مساعدها، معارضها)، وتقعيد نحو الصيغ الأربع الضرورية لإنجاز البرنامج السردي (الرغبة، الواجب، القدرة، المعرفة)، ووضع المربع السيميائي المنطقي-الدلالي الذي يسمح بتقييم تقدم البرنامج السردي على امتداد النص، وترتيب مستويات الخطاب المختلفة (المستوى السردي والمستوى الخطابي والمستوى السطحي والمستوى العميق والمستوى التجريدي والمستوى التصويري)، وتوضيح أطراف عملية التلفظ في النص السردي (المتلفظ، المتلفظ له)[27]... إلخ.

على إثر ذلك، استطاع جريماس تقديم نظرية معرفية وتحليلية منسجمة في مجال العلوم الاجتماعية[28]، نظرية تقوم على غرار المنطق الرمزي لا على غرار الميتافيزيقا الهيجلية، كما أكد على ذلك مؤسسها مرارا في حواراته المنشورة أو المجهولة[29]، ولعل أهم ما يميز هذه النظرية الطموح عن غيرها من النظريات السيميائية أنها صارت قادرة على ارتقاب انبعاث المعنى في النواة المعجمية للصور اللفظية المكونة للملفوظات السردية، ومقاربة أشكال تجلي

الدلالة في النسيج النصي العام لكل الخطابات الإنسانية، سواء أكانت خطابات أدبية أو خطابات غير أدبية. إذ اهتمت هذه السيميائيات التي استندت إلى جملة من المبادئ المنهجية الواضحة - وعلى رأسها ذلك المبدأ الأرسطي القديم الذي كان «يدعو إلى الانتقال من المعروف إلى المجهول، ومن الأبسط إلى الأعقد»، اهتمت هذه السيميائيات التشريحية قبل كل شيء - في هيكل النص - باكتشاف منطق الخطاب، وتحليل آلياته التوليدية المتعددة من صوغ خطابي وزمني وفضائي (Discursivisation, Temporalisation, Spatialisation)[20]، ورصد صيغه السردية المتنوعة من تكثيف للحكي أو تمطيط، وتفكيك نسيجه القصصي بصورة متدرجة إلى عناصر ملفوظاته المعجمية المستقلة وسمات معجماته الصغرى في المرحلة الأولى، ثم إلى سلسلة تناظراته التصويرية والدلالية الكبرى في المرحلة اللاحقة.

بل سعت هذه السيميائيات الموسعة إلى تحليل مجال أشمل من الكون الدلالي للغات الطبيعية عندما اعتبرت العالم الإنساني برمته نسقا دالا متعدد اللغات والأشكال التواصلية (لغات منطوقة، لغات مكتوبة، لغات حركية أو إيمائية، لغات رمزية... إلخ) ومتنوع الخطابات والمتون الثقافية (خطابات تصويرية، خطابات مجردة... إلخ): «يبدو لنا أن العالم الإنساني يتحدد أساسا كعالم الدلالة، يقول جريماس موافقا في ذلك المؤرخ واللغوي إميل بنفينست كل الموافقة، فلا يمكن أن يقال عن العالم، إنه إنساني إلا إذا كان يدل»[21]. فما دام العالم الإنساني قائما في أساسه - منذ بدء الخليقة إلى نشوء المجتمعات المنظمة - على التواصل اللغوي والتفاهم الرمزي الحافلين بمختلف أنواع الدلالات اللغوية والعلامات غير اللغوية، فإن السيميائيات السردية لجريماس تجد مجال مقاربتها لأنساق المعنى والدلالة واسعا جدا يمتد من «حالات النفس» العاطفية والجمالية إلى «حالات الأشياء» التداولية والإدراكية.

ولقد احتلت «السيميائيات الأدبية» - باعتبارها مبحثا مختصا بقضايا الخطاب الأدبي النظرية والتطبيقية، الفنية والجمالية، داخل هذه السيميائيات العامة للخطاب السردي - مكانا مميزا في السبعينيات من القرن العشرين نظرا إلى مكانة الأدب الجوهرية في حقل المعارف الإنسانية، وأهميته البارزة في مختلف التقاليد الثقافية الإنسانية القديمة والحديثة، ثم تطورت مباحثها تطورا كبيرا في الثمانينيات بفضل جهود فريق كبير من الباحثين الدوليين الذين ينتمون إلى تخصصات أدبية مختلفة، وتعددت آفاق تدخلها في التسعينيات من القرن الماضي تعددا هائلا عندما اكتمل بناء النظرية السيميائية العامة وتمت الإحاطة بالمستويين (الثالث) العاطفي و (الرابع) الجمالي للخطاب بعد تحديد المستويين (الأول) التداولي و (الثاني) الإدراكي[22] سابقا، وانتشرت مقاربتها التشريحية للنصوص الأدبية والثقافية في التعليم الثانوي والجامعي على الصعيدين الوطني والدولي.

٥ - ١ - مسألة «أدبية» الأدب

على ضوء نتائج الدراسات والتحليلات الوصفية التي كان قد توصل إليها رفقة عدد من الباحثين الدوليين حول منظومة العناصر السردية والخصائص التصويرية للنص (النص الأدبي والنص غير الأدبي)، رفض جريماس رفضا مجاراة ذلك الرأي النقدي السائد القائل بوجود خصوصية مضمونية أو تعبيرية معينة تميز الخطاب الأدبي - شعرا كان أو نثرا - عن غيره من الخطابات الإنسانية الأخرى، أي ما كان قد اصطلح عليه منذ الستينيات، وذلك سيرا على منوال النقاد الشكلانيين الروس، بـ «أدبية النص» (Littérarité)، أو «الخاصية الشعرية» حسب تعبير اللغوي اللامع - الروسي الأصل - رومان جاكبسون: « لقد قلت بأن محتوى مفهوم الشعر غير ثابت إذ يتغير مع الزمن، يقول هذا الأخير في إحدى دراساته المشهورة، غير أن الوظيفة الشعرية، أي الخاصية الشعرية (poéticité)، هي، كما أشار إلى ذلك الشكلانيون [الروس]، عنصر فريد لا يمكننا اختزاله بصورة آلية في عناصر أخرى»[٣٣].

بل اعتبر جريماس هذه الخصوصية المحسوسة التي سال حولها حبر كثير من النقاد البنيويين الجدد في السبعينيات من القرن العشرين من قبيل الخطأ الشائع، لأنها معطى ثقافي نسبي في النصوص النثرية والشعرية المحللة على السواء، بل واقعة تقييمية غير قابلة للضبط والرصد بدقة من طرف المحلل الأدبي. وبمعنى آخر، اعتبر جريماس «الخصوصية الأدبية» المذكورة جزءا لا يتجزأ من تلك المواضعات الثقافية والأدبية والفنية والجمالية السائدة في مجال النقد والأدب والشعريات المعاصرة لا غير: «لم يعد من الممكن اليوم، لدى جريماس في مقدمة الكتاب الجماعي الذي أشرف عليه تحت عنوان دراسات في السيميائيات الشعرية، الحديث عن الواقعة الشعرية في إطار تلك النظرية العامة للأدب التي كانت تعتبر النصوص الشعرية مجموعة صغرى من النصوص الأدبية، وذلك لسبب أول بسيط جدا: لقد عورضت بالإجماع تقريبا تلك النظرية التي كانت تعتبر الأدب خطابا مستقلا، له قوانينه الخاصة وخصوصيته الذاتية، وأصبح يؤول مفهوم «الأدبية» الذي كانت تقوم عليه تلك النظرية بأنه مجرد إيحاء اجتماعي ثقافي يختلف باختلاف الزمان والمكان الإنسانيين»[٣٤].

فعلى أساس الصفة النسبية التي تطبع جميع الموضوعات الفكرية والثقافية، اعتبر جريماس إذن، أنه لا يمكننا تماما تحديد طبيعة الأدب ببعض العناصر الخاصة (التخييل الشاعري أو محاكاة الواقع... إلخ) أو الخصائص اللغوية الداخلية (الأدبية، الشعرية، الأسلوبية). إذ إن هذه العناصر والخصائص نفسها موجودة بدرجات متفاوتة الحضور والوضوح في خطابات إنسانية مختلفة (كالأمثولة المقدسة، والنص الديني، والفولكلور الشعبي)، وكذا في أجناس تصويرية وأصناف إنشائية أخرى (مثل التاريخ والفلسفة). وهو الأمر الذي انتهى إليه كذلك الباحث الجامعي الألماني المعروف زيجفريد شميث بعد جريماس

بسنوات، مما دفعه إلى اعتماد تعريف تحصيلي لظاهرة الأدب، غير أنه اعتبر هذا التعريف مجرد تعريف مؤقت، في انتظار الانتهاء من أبحاث تجريبية معمقة حول خصائص الأنساق الثقافية والاجتماعية المحسوسة للتواصل الأدبي في المجتمع الغربي بصفة عامة: «أدبي = ما يعتبره شركاء التواصل، يقرر شميث في مقال له مشهور، المندرجين في أنساق التواصل بواسطة النصوص، أدبيا بالاستناد إلى معايير شعرية صالحة بالنسبة لهم في وضعية من وضعيات التواصل»[٣٥].

وعاد جريماس مرة أخرى، في صفحات القاموس الاستدلالي لنظرية اللغة الذي نشره بالتعاون مع مساعده الأول جوزيف كورتيس في نهاية السبعينيات، إلى تأكيد هذا التصور النظري الشكلاني تأكيدا قاطعا، معتبرا أن خطابا تصويريا ومجازيا من قبيل الخطاب الأدبي لا يمكن تمييزه ولاتخصيصه مطلقا على مستوى المحتوى الإنشائي - مثلما هي الحال بالنسبة لخطابات ثقافية أخرى مثل الخطاب القانوني أو الخطاب الديني، فبالأحرى على مستوى الشكل التعبيري أو (لنقل القالب الصياغي)، ذلك المستوى الذي يشترك فيه الخطاب الأدبي في الواقع مع باقي الخطابات التصويرية الأخرى أو (مع بنية اللغة الواصفة غير العلمية) بوجه عام: «إن السيميائيات الأدبية أو (الخطاب الأدبي، إذا اعتبرناه كسيرورة سيميائية)، يقول جريماس موضحا رؤيته لهذا الإشكال المنهجي المطروح، مجال من الأبحاث التي حددها التقليد [الثقافي] أكثر مما حددتها المعايير الموضوعية الشكلية. ولذلك، لا يمكن تخصيصها بمحتوى خاص كما هي الحال بالنسبة لسيميائيات أخرى (مثل الخطابات القانونية والدينية): فهي غير مبالية بالمحتوى الذي تجليه، أو لنقل بأن مستوى محتواها يمتد بامتداد الكون الدلالي الذي تغطيه لغة طبيعية معينة. أما مستوى التعبير، أي الأشكال الأدبية التي تتحكم في منظومتها، فهي تتماهى مع التمفصلات اللغوية الخطابية، بحيث يعتبر الخطاب الأدبي أفضل توضيح للغة الواصفة غير العلمية»[٣٦].

٥ - ٢ - الإشكال المنهاجي لمبدأ التلفظ الجريماسي

بغض النظر عن نسبية هذه التصنيفات النظرية المتعارضة والتباسها بعض الشيء عند التطبيق على النصوص الثقافية (خطاب أدبي -خطاب قانوني أو ديني: نص تصويري - نص مجرد: لغة واصفة غير علمية - لغة واصفة علمية... إلخ)، من الواضح أن أسئلة ملحة تبقى مطروحة علينا إذا ما نحن اعتمدنا كل الاعتماد على مثل هذه النظرة الشكلانية الضيقة لطبيعة الأدب الإنساني، حسبما تحدد عبر تاريخه الطويل، من خلال تعاريفه القومية والوطنية المتعددة: إلى أي حد يمكن للباحث مقاربة الخطاب الأدبي من خلال بنياته الشكلية فحسب كأي نسق سيبرنطيقي آخر دون الاهتمام بوظيفته الإحالية أو المرجعية داخل المجتمع الذي يحتضنه؟ هل فعلا بمقدور الدارس تحليل الخاصيات الدلالية للنص الأدبي دون الالتفات

إلى خاصياته الخطابية والإنسانية الأخرى (بلاغة تأثيراته الإقناعية، أنماط تصويره الفنية، أجناس مضامينه التاريخية، علاقته المعقدة بالواقع وبالتاريخ وبالخيال، نوع أحكامه وقيمه الإنسانية، شكل الحوار أو نوع التفاعل الذي يخلقه مع الخطابات والنصوص البشرية الأخرى، كيفيات استدعائه للقارئ المتعاطف، طرق رسمه لصورة المؤلف الذهنية والمخيالية... إلخ)؟ وبعبارة أخرى، ألا يفرض جريماس على الأدب القديم والحديث والمعاصر منظورا تفكيكيا وتجزيئيا لمجاله التواصلي ليس منظوره الوظيفي الطبيعي، حتى وإن ادعى أن الأمر يتعلق بإجراء منهجي يضمن استقلالية الوصف البنيوي للموضوع وحياده؟ ألا يختزل المنهج السيميائي الجريماسي الأدب اختزالا شديدا عندما يفرض عليه من فوق صورة نسقية محايثة ومجردة ليست هي بالضرورة صورته التداولية المألوفة عند جمهور الأدباء والقراء؟

في الواقع، يبدو لنا، عند إمعان النظر في هذا الإشكال المنهاجي الكبير، أن مبدأ المحايثة (principe d'immanence) هو بكل تأكيد أحد المبادئ المنهجية البنيوية الملغزة التي يقوم عليها الهيكل المعقد للنظرية السيميائية الجريماسية[37]. وحتى لو قبلنا به عن مضض رغم كثرة ألغازه «الميتافيزيقية» المضمرة، فإنه لا يمكننا اعتماده بصورته النظرية المطلقة في إجراءات التحليل النصي. وذلك لأسباب متعددة، منها أنه حينما يدفعنا هذا المبدأ السيميائي إلى دراسة النصوص الأدبية كأنساق شبه آلية دالة ببنائها (وهو أمر يستحيل تحقيقه كليا، فالمحلل لا يمكنه - كذات إنسانية - تغييب عدد من المعطيات التلفظية والتواصلية والإحالية الضرورية لفهم النص الأدبي بدعوى أنها تقع خارجه)[38] حين يدفعنا هذا المبدأ إلى اتخاذ هذا الموقف الميتافيزيقي المتعالي يقودنا في نهاية المطاف إلى النتيجة النظرية نفسها التي ينتقدها جريماس في النظريات النقدية الجديدة القائلة بأدبية الأدب ما دام يدعونا - بدوره - إلى تحليل النصوص داخل أنساقها المغلقة بمعزل عن قوالبها الأجناسية المخصصة لأشكالها ومادتها وبعيدا عن سياقاتها التداولية والتواصلية المفسرة لبنيتها ووظيفتها. ثم إنه، من ناحية أخرى، إذا لم نعتبر هذا المبدأ مجرد أداة إجرائية مساعدة وخطوة منهجية أولية تسمح لنا بضبط علاقات عناصر النص «الداخلية» بعضها مع بعض آنيا، فإنه يفقد عندئذ صفته العلمية «الحيادية» المعلنة ليتحول بسرعة إلى موقف فلسفي راكد أو معتقد أيديولوجي ثابت يعرقل عمليات فهمنا وتفسيرنا المتواصلة لعناصر النص الأخرى «الخارجية» عرقلة تامة: «إن الانغلاق المزعوم لا يمكن أن يكون سوى لحظة مؤقتة، يقول جيرار جينيت مفسرا لنا مفهوم الانغلاق الإجرائي، مثل الشك الديكارتي، يروم تحرير الموضوع من انتماءاته السابقة في الذهن وتحديداته غير المدركة التي تفرضها النزعة التاريخية الفظة»[39].

وهكذا، يتضح لنا شيئا فشيئا أن ثمة تناقضا نظريا فادحا، عند جريماس، بين موقفه الفكري المنفتح الذي يؤمن إيمانا جازما بالنسبية الثقافية الغالبة للنصوص الأدبية الكلاسيكية

(النظر إلى الأدب من «خارج» مجال الأدب) وبين موقفه المنهجي المحايث الضيق الذي يغلق قراءة هذه الخطابات الإنسانية المتحاورة بأسلاك نسقية غليظة عازلة وأقفال منطقية ثقيلة منفرة تفصلنا عن بعدها التلفظي اللصيق بها فصلا اعتباطيا شديدا وتبعدنا عن أفقها الإحالي الملازم لها إبعادا قسريا (النظر إلى الأدب من «داخل» دائرة الأدب).

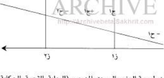
٥ - ٣ - آ. ج. جريماس وشجرة الأدب

لكن هل يتحدث جريماس حقا - في هذا المقام المفتوح منذ زمان على أبواب السجال والمناظرة - عن الأدب، أي عن نفس ذلك «الأدب» الذي اكتوى بجمره الأدباء قديما وحديثا وتحدث عنه النقاد قبله حديثا مختلف الأصوات والنبرات؟ وبلفظ آخر، هل يزعم جريماس، بالاستناد إلى مجموع الأدوات والمفاهيم التحليلية الدقيقة لمنهجه التفكيكي، مقاربة تلك «الآثار» الإنسانية الخالدة التي لم يكن من الممكن - إلى وقت قريب - فصلها مطلقا عن سيرة مؤلفيها الذاتية وعزلها عزلا تاما عن وسطها الاجتماعي؟ وهل يقصد معاينة تلك «الصروح» الفنية النادرة التي لا يمكننا إلى حد اليوم قطع أوصالها كليا بخصوصيات مبدعيها من معلمي الأمس وبدائرتها الفكرية الأولى التي تمخضت عنها؟ وهل يروم فعلا معالجة تلك «المعالم» الجمالية الباهرة التي قد لا نستطيع حتى في المستقبل تمييزها تمييزا نهائيا عن فنانيها الأوائل ومناخها الحضاري الذي تفاعلت معه؟

لا يبدو ذلك شيئا مؤكدا إذا تلمسنا بجلاء المصطلحات والمفاهيم والأدوات الإجرائية واللغة التقنية الخاصة المدرجة في مستويات التحليل السيميائي الجريماسي للظاهرة الأدبية. فجريماس يتطرق في أبحاثه الدلالية المجردة إلى «سيميائيات أدبية» محدودة المجال، ويعالج في تحليلاته التشريحية الدقيقة «الخطاب الأدبي» في صورته اللغوية المحصورة، ويحيل في دراساته الوصفية الآنية لبعض النصوص الأدبية الواقعية المختارة إلى «سيرورة سيميائية» معزولة، أي أنه يكاد يحصر اهتمامه الوحيد في جزء محدد وضيق مما كان يعرف سابقا بمعلمة «الأدب» ليس إلا. إذ يهتم جريماس وأتباعه فقط بـ «شكل محتوى» الأدب (forme.du.contenu) دون الالتفات إلى مادته الإنسانية ومدى انعكاساتها المختلفة على الشكل التعبيري، بل دون الإنصات إلى أصوات الذات المتكلمة (sujet.parlant) وأشكال بوحها المتعددة في نسيج الخطاب الأدبي، وألوان تواصلها المتحققة أو الممكنة مع القارئ (قارئها الموجود أو المفترض أو الموعود). ولذلك، لا يركز جريماس اهتمامه، عند تشريحه البعيد للنص الأدبي، إلا على النسق التصويري (النسق الدال بعناصره الملفوظية الداخلية المتخالفة) المعزول في حدود آنيته المحضة متجاهلا كل التجاهل ماضيه ومستقبله، بينما يهتم غيره من الباحثين - كما هي الحال مثلا بالنسبة لـ زيجفريد شميشت[40]، أو أمبرطو إيكو[41] - بأجزاء أخرى من «الأدب» أوسع معنى وأبعد دلالة، بسياق «التواصل الأدبي» على سبيل المثال، أي بسياق الأدب العام

وبنسقه التخييلي الشامل النسق الدال بعناصره التداولية الخارجية: «شركاء التواصل». ولهذا الغرض، يعتني هذا الصنف من الباحثين الأوروبيين، في آثار الأدب والفن والجمال، بلحظات زمنية أخرى غير لحظات التوليد الحاضرة، فيولون اهتماما كبيرا للحظات المشاركة القادمة في قراءة النص الثقافي والتعاون في بناء تأويله، وهي لحظات أدبية وجمالية فريدة تخرج النص المقروء من سجن آنيته الانفرادي لتضعه في امتداد أفقه الإنساني الشاسع: أفق التفاعل والتقاسم والتبادل للتجارب والخبرات البشرية.

ولقد لاحظ بعض الدارسين بكل تجرد، ومنهم من يتعاطف مع «مدرسة باريس» مثل اللغوي الفرنسي الجاد برنارد بوتييه (B.Pottier)، أن جريماس لا يحفل، حتى على مستوى الملفوظ السردي، إلا بالحالة الراهنة (l'état)، ولا يهتم فعلا بتطورها أو بالأحرى لا يعتني بمآلها (le.devenir)علما بأن هذه الحالة (ح) تقع دوما بين حالتين أو لحظتين زمنيتين مختلفتين (ز) تنتميان إلى سيرورة زمنية متصلة، حالة «ما قبل الفورية» (- ح) وحالة «ما بعد الفورية» (+ ح) مثلما يوضح لنا ذلك الرسم البياني التالي[42]:



ويرى هذا الباحث أن طبيعة الجنس السردي المدروس (الرواية، القصة، الحكاية، الخ) ربما قد ساهمت إلى حد بعيد في تعزيز هذا الموقف المنهجي السكوني لجريماس حيث إن «بعض الروايات قد تتمكن من أن تجعلنا نعتقد بأننا ننطلق من حالة أولية نستطيع حصرها بسهولة. غير أن الأفلام السينمائية تمكننا لحسن الحظ من فهم أننا ندخل في تطور وسط مآل للكائنات والأشياء ولعلاقاتهما»[43]. وبناء على ذلك، فـ «المآل»، وليس الراهن، هو المعطى الأساس الذي يحكم فضاء الأحداث السردية ويسمح بتخصيصها واحدا بعد الواحد على المستوى الزمني: «قد يكون المآل، يتابع هذا اللساني استنتاجه المفيد، هو القاعدة الضرورية لكل برنامج سردي؛ أما الحالة، فليست سوى اختزال السيميائي الاصطناعي، اختزال واع أو مؤقت»[44].

وإذا أردنا أن نستخدم - في سياق هذا التحليل النقدي لبعض تصورات المنهج الجريماسي - استعارة مناسبة إلى حد كبير لتوضيح طبيعة مقاربة السيميائي الشكلانية للموضوع الأدبي والإنساني، وجدنا في علاقة النجار المهنية بـ «الشجرة» أحسن استعارة لتشبيه علاقة السيميائي العلمية بالأدب، بحيث يمكننا القول، في هذا المضمار، بأن جريماس لا يرى - عند وصفه الآني لـ «نسيج» النص الأدبي - غير جذع الشجرة العملاق، فيفحصه بدقة فحص النجار النفعي لجودة ألواحه الخشبية في ورشة النشر دون أن يحس مطلقا بعمق جذور الشجرة المقطوعة التي كانت غائصة منذ زمان بعيد في تربة الأرض، أو يتصور لحظة مساحة الظل الواسعة التي كانت تغطيها أغصانها المتشعبة وأوراقها الغزيرة في قلب الغابة الكبيرة. آية ذلك، أن الناقد المحايث، كما سجل تودروف مفارقته الفلسفية في شخص بارت ومدرسته النقدية، « يمنع (..) نفسه من كل إمكان للحكم، لأنه يتخلى عن البحث عن الحقيقة بمعنى الحكمة وليس بمعنى مطابقة الوقائع: فهو يوضح معنى الآثار لكنه بصورة أو بأخرى لا يأخذه مأخذ الجد: فهو يتصرف كما لو أن الأفكار لا ترتبط بمصير البشر: لقد حول النص إلى موضوع يكفي وصفه وصفا وفيا بقدر الإمكان، ولذلك ينظر بالعطف نفسه إلى بوسيه وسادة»[45].

لقد تغير إذن الموضوع، موضوع البحث والتأمل والتفسير (الأدب) لأن وجهة النظر (السيميائية) الجديدة تغيرت تغيرا جذريا، خاصة بعدما أخذ السيميائيون بعين الاعتبار ما أبرزته الأمثوليات المقارنة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر[46]، وأكدته الإناسة البنيوية قبيل منتصف القرن العشرين من حقيقة نسبة جزء كبير من صميم الأدب (الحكي الشعبي) إلى حقل ثقافي إنساني أوسع: الأمثوليات (Mythologies). وكان لا بد من أن تنعكس ظلال هذه الحقيقة العلمية الحديثة على مفهوم الأدب القديم والحديث لدى المعاصرين، فيتبدل تصورهم له تبدلا عظيما، وتختلف مقاربتهم له اختلافا شديدا. ولذلك، ليس من المستغرب كليا بعد حصول هذا التغيير أن يعمد بعض النقاد البنيويين الجدد، في الستينيات من القرن الماضي، إلى إقصاء جزء آخر من صرح الأدب لا يقل أهمية عن أجزائه الأخرى عندما أعلن على الملأ بلا تردد أو حزن «موت المؤلف» وأشاع دفنه بدون مراسيم جنائزية لائقة في مقابر البورجوازية البائدة: « مات المؤلف كمؤسسة، قال بارت في كتابه الصغير لذة النص: غبرت شخصيته المدنية، والعاطفية، والسيرتية؛ ولما انتزعت منه، لم تعد له أبوة رائعة يمارسها على عمله، تلك الأبوة التي كان التاريخ الأدبي والتعليم والرأي يضطلع بوظيفة تأكيدها وتجديد حكايتها»[47].

بل يمكن التأكيد، في سياق هذه المراجعة النقدية، بأن الحداثة الفكرية البنيوية أجهزت فعلا، بمنظورها الاختزالي والانتقائي لمسيرة التاريخ الأدبي والإنساني، على هوية الأدب بمختلف مفاهيمه القديمة والكلاسيكية والرومانسية والواقعية لما قررت بشكل وثوقي وأحادي

أن الأدب «نص واحد» بدون مرجع تاريخي معين أو ركيزة اجتماعية وفردية محددة، واعتبرته - جراء ذلك - «نصا مشاعا» بين جميع الأدباء تتردد فيه الأصوات النائحة (أصوات «المتقدمين» الأولى) من جيل إلى آخر وتتكرر الصيحات العدمية (صيحات «المحدثين» المتأخرة) من قرن إلى آخر. ذلك، على كل حال، ما لمسه بعض جهابذة البلاغة والنقد الفرنسيين المعاصرين: «في نظري، يقول مارك فومارولي في مناظرته القوية لـ فيليب صولرس، بدأ نجم الأدب الفرنسي يخبو لما بدا أن سارتر وآرغون يلمعانه في العالم أكثر من أي وقت مضى، وذلك لأن هذين المتنافسين أخضعا الأدب للأيديولوجيا مما زحزح الأدب بصورة غير محسوسة من المركز إلى الهامش. ولم يمض وقت طويل حتى ظهر جيل جديد تكون من هذه المدرسة، وبرزت علوم جديدة هيمنت على الساحة زاعمة أنها أكثر علمية من الأدب المسكين: وهي اللسانيات «الحديثة»، والسميولوجيا والتحليل النفسي والإناسة وعلم الاجتماع. ولدعم دعواها، أشاعت هذه العلوم لغة تقنية رطينة سرعان ما غدت صرعة براقة نسفت مرة واحدة كل الأدب السالف وخسفت بمدرسيه»[48].

وإذ اندثرت شجرة «الأدب» العملاقة بحضورها الجليل في العصر القديم أو بحضورها البهيج في العصرين الكلاسيكي والرومانسي، ذلك الحضور الواسع الذي يفترض بداهة امتدادا بعيدا في فيزياء الزمان الإنساني (التقاليد الجماعية المشتركة) وجذورا عميقة الغور في كيمياء الجغرافية المحلية (الوسط الاجتماعي) وجذعا قويا شاهقا في سماء الثقافة القومية أو الوطنية (المؤلف المبدع) وأغصانا باسقة ذات ظلال وارفة ناعمة في بلاد الحضارة وأرض المدنية الحديثة (جمهور القراء)، إذا اندثرت مثل هذه «الشجرة» العتيدة فلا بد من أن يفقد حارس الحديقة الجميلة، أي «الناقد الأدبي»، على الأقل عند جريماس وبصورة مضمرة، كل مبررات وجوده الفنية وأقوى أسباب استمراره الجمالية أمام خطاب علمي تشريحي عالي الدقة وجهاز تقني وصفي بالغ الفعالية.

٦ - الأدب معقل القيم الإنسية السائدة

هل يعتبر هذا الموقف المنهجي الجريماسي من «الأدب» مجرد وجهة نظر متباينة حول مفاهيمه الحديثة والمعاصرة المتصادمة أم أن الهوة أعمق من ذلك بقدر كبير لأن الخلاف واقع في الأصل بين مرجعيتين فكريتين مختلفتين كل الاختلاف، مرجعية الأدب (الإنسية) ومرجعية المنهج السيميائي (النقدية)؟

لا يخفي جريماس تعارض جوهر لغة الأدب الكلاسيكية مع رؤية مناهج علوم الإنسان الجديدة تعارضا شديدا لا يمكن تجاهله أو التقليل منه. لكنه، وخلافا لسارتر (١٩٠٥-١٩٨٠م)[49]، وبارت (١٩١٥-١٩٨٠م)[50]، ولكل من نحا منحاهما النقدي من تلامذتهما

المعروفين، لا يعتقد بأن التعارض الفكري الموجود بينهما قائم فحسب على المستوى الأيديولوجي الصرف: الراي الجازم بـ «بورجوازية الأدب الموروث». وإنما يجد جريماس أسباب التصادم والتضارب بينهما أعمق من هذا الطعن بدرجات كثيرة مادامت الاختلافات الملموسة تتحدد - عنده - بصورة جوهرية على مستوى هرمي أعلى، وهو المستوى القيمي بالدرجة الأولى: «تهدد السميولوجيا المركبية، يذكر هذا الأخير، «معقلين» للتقليد الإنسي: الأدب والتاريخ. فمن البديهي أن هذين «الاختصاصين» لا علاقة لهما بباقي العلوم الإنسانية. وبما أن محتواهما الإنساني «في الاعتقاد الشائع أن «الأدب إنسي» يمتد إلى مجموع علوم الإنسان، فإنهما يزعمان - على الأقل في مشروعهما - احتضان كلية الكون الدلالي»[٤١].

من هذا المنظور، يبدو إذن الخلاف بين «الأدب السائد» و«السيميائيات الأدبية» أوسع مما قد نتصور أو نتخيل للوهلة الأولى: فهو لا يقف فقط عند عتبة بعض المبادئ والفرضيات والرؤى الخاصة أو العامة لكل منهما، بل يتعداه إلى الركائز الفكرية والأسس القيمية العليا التي تقوم عليها كل ثقافة في أبرز ما يميز معالمها الإنسانية وأدق ما يمت إلى خصوصياتها الحضارية. إذ بينما يقوم صرح الأدب التليد - وكذلك النقد (التقليدي) لأنه جزء لا يتجزأ من منظومة الأدب القيمية، وكذلك فن التاريخ لأن لغته التصويرية تكاد لا تنفصل عن لغة الأدب الأثيرة وصورها المؤثرة[٤٢] - على فلسفة إنسية إغريقية لاتينية سائدة قوامها ذلك الثالوث القيمي اليوناني الشهير «الطيب» و«الحق» و«الجميل»، تدعو العلوم الإنسانية الجديدة (الإناسة، علم الاجتماع، التحليل النفسي، علم النفس، السيميائيات... إلخ) دعوة حثيثة إلى تأسيس قطيعة جذرية مع قيم هذا التراث الفكري البائد.

وفي المقابل، هل استطاعت علوم الإنسان الجديدة، في المجال الإنسي، تقديم بديل آخر مقنع للأجيال الحاضرة والقادمة؟ وما هذا البديل القيمي المختلف الذي روجت له في النصف الثاني من القرن العشرين؟ إن البديل المغاير الذي تطمح إليه علوم الإنسان، من خلال ممارساتها العلمية والثقافية والتربوية الجديدة، إنما يكمن في اعتماد «إنسية جديدة» تتجاوز أساطير الإنسان الأبيض الأوروبي وخرافاته الطبقية الموروثة - مثلما ظهرت بجلاء قديما في «نظرية الطبائع المعدنية» اليونانية، وكرست بجامعات الغرب الأدبية والعلمية ومنتدياته الثقافية والسياسية إبان العصور الحديثة في نظريات تمايز الأعراق البشرية[٤٣] -، لتشتمل بسخاء على كل القيم الإنسانية الكونية دون أدنى تمييز بين لون أو عرق أو لغة أو دين، وأهمها على الإطلاق الحق المطلق في إبراز كل مظاهر الاختلاف (الحضاري) الأصيلة، والرغبة العارمة في انتزاع مبادئ الحرية (الفردية) المسؤولة، والسعي المتواصل نحو تحقيق أهم شروط المساواة (الاجتماعية) المرغوبة في عالم جديد محكوم بالتعايش السلمي ومطبوع بالتواصل الإعلامي المتزايد: «إن التحفظات التي تواجهها

الأبحاث التي تريد توضيح النماذج الأيديولوجية لها جذور عميقة. فنحن - يقدم لنا جريماس رأيه جليا في المسألة الإنسية الشائكة في إحدى دراساته النقدية المهمة للنموذج القيمي الأوروبي التقليدي - لا نعتقد بأن الأمر يتعلق هنا فقط، كما تجمع على ذلك الآراء، بردود فعل البورجوازية التي تدافع عن قيمها الخاصة. فالمستهدف [في هذه النماذج الأيديولوجية] إنما هو مجموع القيم الثقافية - الشعبية والبورجوازية على السواء - الذي يتبناه المجتمع الغربي بصورة تقليدية، ذلك المجموع الذي يمثل باسم الإنسية «معيشها» المضمر. فالناس تجمع على أن أزمة الغرب تكمن في تعايش إنسيتين، الواحدة منهما تقوم على التقليد اليوناني اللاتيني، والأخرى تعمل - بفضل إناسة واحدة - على دمج كل القيم الإنسانية أي قيم الزنوجة إلى جانب قيم البيوضة»[54].

فالسيميائيات حينما تقوم بوصف آثار الأدب المعروفة وصفا علميا تشريحيا لا يكترث بالمواضعات اللغوية والثقافية والإيديولوجية المعتادة، تجدها تتحدد إجمالا - في معجم كل الثقافات والحضارات والمدنيات البشرية القديمة والحديثة - كـ «أدب إثني» (ethno-littérature) يعج لغة وخطابا بألوان مختلفة من النظرات والصور الجاهزة والأمثولات والأساطير والمواقف والأحكام والأذواق القومية الضيقة. وهي كذلك عندما تبرز جيدا ملامح البعد العرقي للأدب الوطني السائد لا تقصد فضح أعلامه الكبار الخالدين، أو تروم نكران عراقته الفنية والإنسانية المشهودة، وإنما تعري فقط - وهذا أيضا دورها باعتبارها خطابا خلافيا يستهدف نقد كل مواطن الاستلاب الفكري والأيديولوجي لدى الإنسان المعاصر - كثيرا من قيمه الإنسية الإقصائية العتيقة، وتسقط كثيرا من أقنعة عقلانيته المركزية (ratiocentrisme) التي انحدرت إليه من ميراث العقلانية الفلسفية الأرسطية الطبقية.

لا ينبغي إذن أن نحكم بعجلة على «السيميائيات الأدبية» لجريماس وننعتها - مثلما نعتها بعض المفكرين والنقاد في الغرب ثم في الشرق - بالعلم البنيوي اليميني والرؤية التقنية السكونية. من الأنسب أن نلاحظ بدهشة المستكشف كيف اتحد في اسمها الشامل الموضوع الكوني القديم «الأدب» أو «اللغة الأدبية» والمنهج التحديثي الجديد اتحادا تاما يكشف بوضوح عن سلطة المعرفة الجديدة المكتسحة، ويوحي إلى حد كبير بإرادة نسخ المعرفة السابقة الجاهزة. بل لعل من الأفضل أن نتابع بتؤدة فحص بعض نتائج هذه النظرة المنهجية الخاصة لطبيعة «الأدب» على المستوى التطبيقي ما دامت هذه المدرسة السيميائية الجديدة تدافع في المقام الأول عن انسجام منظورها الفكري والإنسي واتساق رؤيتها المنهاجية والمعرفية[55]، ثم أن نقارن أيضا - من خلال بعض الأمثلة الأدبية الملموسة - بين تصورها غير المألوف لبناء هيكل النص الأدبي وبين تصور غيرها من النظرات والتيارات النقدية أو المدارس المنهجية الأخرى.

٧ - السيميائيات والعودة إلى الأصول

ليس هناك من طريقة مثلى لمعاينة مثل هذا التصور المنهاجي الخاص عن كثب ومساءلته على المستوى التطبيقي من الرجوع إلى كتاب جريماس المعروف الذي نشره في منتصف السبعينيات تحت العنوان التالي: موباسان. سيميائيات النص: تمرينات سيميائية (١٩٧٦م). لأن هذا المصنف التشريحي يعد، من جهة - خصوصا بالنسبة لمنظر كبير من عيار جريماس - «عودة ساذجة إلى الأصول (بحسب تعبير هذا الأخير المتواضع جدا)»[52]: أي عودة السيميائي إلى مجاله التقليدي، بمعنى الأدب المكتوب، وإلى جنس الحكاية العالمة تدقيقا، بعد مرحلة طويلة من الاشتغال التجريبي المكثف على بنيات الأدب الشفوي السردية ووظائفه الخطابية انطلاقا من جنس كوني شائع: أي جنس الحكاية الشعبية الروسية. ولأنه، من جهة أخرى، يعد أحسن مثال على خصوبة طرائق التحليل السيميائي (بمعنى إجرائية الجهاز الاصطلاحي السيميائي الواسعة وفعاليته التقنية العالية على المستوى الوصفي)، وأكبر دليل على مدى قدرة النظرية السيميائية الجريماسية على سبر أغوار النص الأدبي المقروء عن طريق ذلك الربط الدال بين أصغر عناصر نسقه التصويرية وأدق وحدات بنائه الخطابية.

لكن لماذا اختار جريماس دراسة أثر من آثار الشاعر والمسرحي والروائي والقصاص الفرنسي الموهوب جي موباسان (١٨٥٠-١٨٩٣م) تحديدا، «تلميذ جوستاف فلوبير» الأثير (١٨٢١-١٨٨٠م)[53]، و«صديق إميل زولا» الشهير؟ لماذا فضل هذا الكاتب «الواقعي» من القرن التاسع عشر على عدة أدباء آخرين؟ يجيب جريماس الذي سبق له أن اشتغل مع فريقه على أدباء فرنسيين آخرين مثل فلوبير: لأنه بكل بساطة أديب مقروء كثيرا في كل الأوساط الثقافية والشرائح الاجتماعية[54]. ماذا يعني ذلك بالضبط؟ حقا، لقد لقي أدب موباسان في حياته نجاحا كبيرا بين جمهور القراء داخل فرنسا وراج خارج فرنسا أكثر من ذلك. لكن هذا النجاح الباهر وهذا الذيوع الهائل لا يفسران لنا كل شيء عن منطق اختيار هذا العمل الأدبي. في الواقع، يمكننا أن نضيف إلى السبب المعلن أسبابا مضمرة أخرى ربما تكون أكثر وجاهة وأهمية: لأن موباسان كاتب كلاسيكي بالمعنى الرفيع للكلمة، أي أنه كاتب مجيد لم يرد قط أن ينضوي تحت لواء مدرسة أدبية معينة ولم يعلن أبدا انتماءه لقبيلة سياسية طاغية ولم يسمح لعشيرة أيديولوجية نافذة أن تستغل اسمه وعمله وموهبته، بل أخذ بنصائح أستاذه فلوبير في ميدان الأدب والفن والجمال فمنح كل جهده لتجويد شعره ومسرحه وخصص كل وقته لإتقان قواعد الفن القصصي وأبدى كل إخلاصه لإحكام جمالية الأسلوب الروائي. ولذلك، فأدب موباسان السردي على وجه التخصيص يمثل، بالنسبة لعالم معتدل مثل جريماس رفض دوما أن يتخندق في بعض خنادق الحداثة الأيديولوجية الضيقة، أحسن نموذج لتطبيقات المنهج

السيميائي «المحايدة»، ويقدم - بالنسبة لمجادلين عنيدين، مثل مجادليه المتحيزين، أقوى دليل على مدى استقصاء هذا المنهج الدقيق لمعظم «ألغاز» المعمار النصي.

ولهذا السبب، اعترف جريماس، في مقدمة هذا الكتاب العلمي الرفيع، بأن «علاقة المحلل بالنص ليست بريئة كل البراءة»[٥٩]، أي أنها تكون مبنية دائما على قناعات معرفية ومنهاجية عميقة وافتراضات منهجية وتأويلية مسبقة. فالسيميائي يختار بعناية - مثل غيره من القراء والنقاد والباحثين - ميدان كره وفره. وقد يكون هذا الاختيار الاستراتيجي حاسما، إذا كان الرهان المعقود عظيما في معركة قاسية الشروط والقوانين مثل معركة المناهج (العلمية). وقد يكون هذا الاختيار هائل النتائج والعواقب المنهجية، إذا كان المراد من إجراء الاختبار النصي - المطروح أصلا للتحقق العلمي - بناء نموذج تحليلي مسهب لبنية «المنظومات السردية والخطابية» العامة من خلال حكاية قصيرة جدا مثل حكاية «الصديقان» لموباسان، قبل أن يكون القصد منه الاهتمام بخصوصية أسلوب أدبي معين أو الغاية منه رصد ملامح تيار أدبي محدد على سبيل المثال[٦٠].

فالهدف المقصود إذن من إجراء جريماس لمثل هذا التطبيق السيميائي ليس على الإطلاق مجرد إبراز فرادة النص الأدبية أو التنويه بأصالة الأديب الخلاقة فحسب، وإنما هو - في المرتبة الأولى - البرهنة العلمية على مدى قدرة النماذج السيميائية على ارتقاب كيفية تشكل المنظومة السردية والخطابية لأي نص من النصوص حتى قبل أن تتجلى منجزة في قالب خطابها الأدبي المعهود. ولكي يؤكد على الطابع العلمي لمثل هذه الأبحاث السيميائية الدقيقة، بين جريماس بجلاء في مقدمة كتابه كيف أن «لقاء الوقائع» (النصية) يغير لحسن الحظ مختلف «قناعات» المحلل السابقة تغييرا عميقا، ويدفعه دفعا هنا وهناك إلى تصحيح ما ينبغي تصحيحه من الأفكار الموروثة، و«مراجعة التفسيرات الجاهزة»[٦١].

وهكذا، رغم هدوئه الشديد وابتعاده المستمر عن روح الجدل السفسطائي، كان لابد لجريماس، وهو الباحث الصبور في مجال علوم الإنسان الجديدة، من أن يندرج بعمق نظري قل نظيره في سياق أدبي وفكري ومعرفي حداثي شهد بفرنسا بعد الحرب العظمى الثانية دوي العديد من التيارات النقدية والأيديولوجية الطلائعية، وعرف بأوروبا الغربية صدى الكثير من الطروحات النظرية والتطبيقية التجديدية، ولذلك رأيناه أكثر من مرة يتابع عن قرب أفكار أصدقائه الباحثين متابعة دقيقة، ويوازن كلما سنحت السانحة آراء زملائه الناقدين موازنة الخبير، ويناقش من حين إلى حين نظريات غيره من السيميائيين الجدد مناقشة المتمرس. ولقد كان إصداره لهذا العمل المنهجي الذي يتميز بالنفس التحليلي الطويل (٢٨٧ صفحة)، موباسان. سيميائيات النص، فرصة جيدة للتعليق بقدر غير قليل من الحزم النظري والصراحة العلمية على إسهامات بعض المنظرين الفرنسيين اللامعين واقتراحاتهم في المجالين السيميائي والنقدي دون تسميتهم مباشرة.

٧-١- الاعتراض المنهجي على «السيميائيات التحليلية» لكريستيفا

نوه جريماس في كتابه المذكور، من جانب، تنويها خاصا، في معرض مراجعاته المستمرة للنظريات الجديدة لمعاصريه، ببعض « الأبحاث الأدبية التي قصدت التوفيق بين البحث السيميائي ومتطلبات العصر عبر اختيارها لنصوص غير تمثيلية لكنها حديثة وعالية التصميم»[٢٢] ويقصد جريماس بهذه الأبحاث بصفة خاصة تلك الدراسات السيميائية الواسعة التي قامت بها الباحثة النشيطة - البلغارية الأصل - جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) في أواخر الستينيات وبداية السبعينيات في إطار مجموعة مجلة «طل كل» (ر. بارت، ج. دريدا، فيليب صولرس، أنطوان كومبانيون... إلخ) على عدد من الشعراء والأدباء الحداثيين مثل لوطريامون وإسطيفان ملارميه وأنطونان آرطو وجيمس جويس وجورج بطاي وف. صولرس. وكانت كريستيفا قد استفادت في هذه الدراسات المستفيضة من تجربتها كمحللة نفسانية تعمل في «مستشفى صاليتيير» للأمراض العقلية بباريس، فاعتبرت الدال أولى بكثير من المدلول في سيرورة «اللغة الشعرية»، أي في سيرورة النص الإبداعي. ودعت نتيجة لذلك إلى ضرورة استبدال التصور الديكارتي الميتافيزيقي «الساذج» للغة التواصل العقلانية ولـ «الذات العاقلة» (ego-cogito)بتصور مادي جدلي تحليلي، لأنه يسمح، في نظرها، بفهم آليات ممارسة «الذات المنشطرة» (sujet scindé) لنشاطها التحويلي المستمر في سيرورة نسق دال (système signifiant) تجري بفضله هذه الذات قطيعة كاملة مع ذاتها العاقلة الظاهرة ومع كل أسس التواصل اللغوي والاجتماعي السائدة.

وبناء على هذا التصور المادي الجدلي النفساني الخاص للذات المتلفظة الثائرة واللغة الشعرية المنزاحة عن كل القواعد المألوفة، اقترحت كريستيفا تعريف النص تعريفا حركيا وتفاعليا جديدا. فالنص، بالنسبة إليها، ليس مجرد إعادة إنتاج للغة والمعرفة السائدتين تقوم بها ذات عاقلة متمركزة داخل العالم تتعلم بهدوء كيف تفسر معنى مفترضا بصورة مسبقة في النص المقروء، وإنما هو قبل كل شيء تحويل شامل للخطاب الأدبي، أي تشغيل ثوري للغة الإبداعية وقدرة إنتاجية هائلة للنص الثقافي (productivité) «لقد كان باختين، باعتباره كاتبا بقدر ما هو «عالم»، تؤكد كريستيفا في كتابها المشهور السيميائيات. أبحاث من أجل سيميائيات تحليلية، أحد الأوائل الذين استبدلوا التقطيع الثابت للنصوص بنموذج لا توجد فيه البنية الأدبية كائنة، بل حيث تتهيأ فيه هذه البنية عبر علاقتها ببنية أخرى. ولا يغدو هذا التحريك الدينامي للبنيوية ممكنا إلا انطلاقا من تصور لا يعتبر الكلمة الأدبية نقطة (معنى ثابتا) بل تقاطعا لسطوح نصية، وحوارا بين عدة كتابات: كتابة الكاتب، وكتابة المرسل إليه (أو الشخصية)، وكتابة السياق الثقافي الحالي أو السابق»[٢٣].

فالنص الأدبي يتحدد أساسا، في هذا التعريف الجدلي، كـ « فضاء اختراقي» بامتياز. الأمر الذي يعني أنه فضاء تحويلي بالدرجة الأولى، فضاء يتيح للعبة الدال، داخل تلفظ

فارغ (أي بدون ذات متمركزة موجهة للعمليات التحويلية)، بالقيام بتآلفات لا نهائية وتنويعات دلالية غير منتظرة بواسطة كتابة بيضاء تعمل على إنتاج «الدلالية» (signifiance) الجديدة - لا الدلالة (السائدة) - بالثورة الدائمة على كل التقاليد اللغوية والفلسفية والأدبية والاجتماعية والسياسية المعهودة. ولذلك، فمن اللازم، من هذا المنظور المبرمج، أن يحيل كل نص أدبي حداثي مقروء - في نسيجه المتفاعل القابل دوما للتحويل والتوليد - على جملة غير معلومة سلفا من النصوص الأدبية السابقة التي يستحضرها استحضارا ثوريا ويشتغل على نسق دوالها اشتغالا لغويا منتجا: «يتشكل كل نص من فسيفساء من الاستشهادات، تتابع كريستيفا اجتهاداتها التأويلية في صفحة لاحقة من كتابها، وكل نص يعد امتصاصا لنص آخر وتحويلا. له. ولهذا السبب، يحل مفهوم الذاتية المتداخلة (intersubjectivité) محل مفهوم التناص»(٦٤).

وهكذا، يؤدي «التعارض الأول»، في هذا التعريف الجديد للنص المتحول باستمرار، بين لغة التواصل (اللغة السائدة) والدلالية (الممارسة الثورية للعبة الدال)، ذلك التعارض الذي تقوم عليه انزياحات النص الشعري باعتباره فضاء اختراقيا قابلا لكل المحاولات التدميرية الجديدة وتقاطعا هائلا لنصوص وكتابات وأصوات سالفة منسية تنتظر من يفتحها على عالم القراءة، يؤدي التعارض الأول إلى «تعارض ثان» يحصل داخل النص: هذا التعارض يقوم بين «النص الظاهر» (phéno-texte)، حيث يتجلى عمل «الدلالية» في ستار «دلالة ظاهرة» حاضرة تخفي وراءها طيف «دلالة أخرى» عميقة غائبة، وبين «النص الباطن» (géno-texte) الذي هو اشتغال «الدلالية» ذاتها وعملية توليد «النص الظاهر» في نسيج اللغة وعبر مقولاتها التحويلية. وهذا «التعارض الثاني» هو الذي يبرز وحده الخصوصية النصية الفريدة للأدباء الحداثيين الكبار، تلك الخصوصية التي تكمن - على مستوى السيرورة التوليدية المبدعة - في طريقة ترجمة «النص الباطن» الخاصة لـ «النص الظاهر»، وتبدو - عند ممارسة القراءة والتأويل - في انفتاح «النص الظاهر» السطحي والمكشوف بصورة تدريجية أو مباغتة على مشارف «النص الباطن» العميق.

وقد انتهت جوليا كريستيفا في هذه الأبحاث السيميائية الرائدة، القائمة على تفعيل أدوات التحليل النفساني الفرويدي واستثمار مفاهيم المادية الجدلية معا، إلى الدعوة الطموحة إلى تأسيس علم سيميائي جديد، أسمته «السيميائيات التحليلية» (Sémanalyse)، قادر على الإحاطة بالآليات التحويلية الشاملة للغة الشعرية الثورية عند الأدباء الحداثيين بوجه خاص: «يحكم النصوص الشعرية للحداثة، تعلن الباحثة باقتناع شديد، قانون أساس: إنها تتكون بامتصاص الفضاء التناصي وتدميره في آن واحد (...) وينتج النص الشعري أثناء الحركة المعقدة لتأكيد نص آخر ونفيه تأكيدا ونفيا متزامنين»(٦٥). فالتفاعل الجدلي بين النصوص

الشعرية المتمية والمستذكرة يبقى، إذن، أهم مظهر توليدي وتحويلي على الإطلاق بميز نشاطات حركة الحداثة في الأدب الطلائعي الحديث والمعاصر.

وينبغي أن ندرك، من منطق هذه النظرية النقدية التحويلية، أن النص الشعري الثوري، أي الفضاء النصي التوليدي الحداثي، يقوم على أقطاب إنتاجية كبرى، أو لنقل على مقومات بنيوية ثلاثة لا غنى عنها في كل خطاب أدبي حديث: «من الضروري أن نعرف أولا الأبعاد الثلاثة للفضاء النصي الذي تنجز فيه العمليات الثلاث للمجموعات المعنية والمقاطع الشعرية، تؤكد كريستيفا في صفحات أخرى من كتابها المذكور، هذه الأبعاد هي: ذات الكتابة، والمرسل إليه، والنصوص الخارجية (وهي عناصر ثلاثة متحاورة)»[66]. ولهذا السبب، فلا بد للباحث المحلل لنصوص الحداثة الشعرية من الإحاطة بأشكال حوار هذه العناصر المترابطة في الخطاب الأدبي الحداثي - الكاتب، والقارئ، والنص المرجعي - وصور تفاعلها الشورية المختلفة، إذا كان يريد فعلا أن يكشف فيها عن سلسلة التعارضات النصية المتواصلة في نسيجها المتفاعل وسيرورة الانزياحات التناصية النشيطة التي ينهض عليها إنتاج «الدلالية»، في أثناء العمليات التحويلية للنص الغائب المستحضر والنص الحاضر المنفي.

غير أن جريماس، عندما راجع هيكل هذه النظرية السيميائية والنقدية مراجعته الفاحصة، أوضح بأن عيبها المنهجي الفادح قد طغى مع الأسف على سمتها التجديدية البارزة للملاحظ كما هيمن على ميزتها التطبيقية المؤكدة للمعاين، لأنه إذا كانت مثل هذه الاجتهادات الفردية اللامعة المنخرطة في تيار الحداثة الفكرية المعاصر انخراطا إيديولوجيا وسياسيا معلنا (الحركة الماوية الفرنسية) قد «كشفت القيمة الاستكشافية للسيميائيات في الحقل الأدبي وأغنتها بمفاهيم جديدة لا يمكن تجاهل أهميتها الحدسية»، فإنها، في المقابل، لا تمنح للباحث أي فرصة تذكر لإثبات مدى صلاحيتها العلمية على مستوى تحقيق الفرضيات النظرية المسجلة في برنامجها العام وتعميم النتائج التطبيقية المحصلة، وذلك نظرا إلى حماسها الطلائعي والتقدمي الزائد من ناحية أولى وقلة احتفالها الجلي بعقلنة كل تلك الملاحظات النقدية المتراكمة والاستنتاجات التأويلية المجمعة في أثناء القراءة التحليلية من ناحية أخرى[67].

7 - 2 - قصور النموذج السردي لكلود بريمون

و انتقد جريماس كذلك بشدة، في مصنفه الآنف الذكر، من جانب آخر، البعض الآخر من الباحثين الفرنسيين البارزين في مجال السرديات، مثل كلود بريمون (Claude.Bremond)، لأن نماذجهم السردية المقترحة أدت منهجيا - على الأقل في نظره - إلى أبواب نظرية مسدودة لا تفضي بتاتا إلى آفاق علمية مأمولة في ميدان البحث السردي (البنيوي).

فنظرية كلود بريمون تعتبر، على الصعيد المنهاجي، قاصرة لأنها تفتقر - حسب رأي جريماس - إلى ما ينبغي أن يميز كل «مشروع علمي» متكامل العناصر النظرية واضح الرؤى

المنهجية ما دامت قد وظفت في برنامجها التأويلي الخطاطة السردية لبروب توظيفا آليا على النصوص السردية. ولقد اكتفى هذا التوظيف المتعجل، في الواقع، إما بالتعرف في النصوص السردية المدروسة على مجموعة محددة من «الوظائف» القارة، وإما بتعريف الحكي الشعبي كسلسلة متعاقبة من «التحسنات» أو «التراجعات» التي تعرفها بصورة مستمرة تحولات الوضعية السردية المفاجئة على مسار النص السردي[18]، وهو الأمر الذي لم يسمح مطلقا لمثل هذه النظرية، في الحالين معا، «لا بزيادة معرفتنا بالمنظومات السردية، يعلق جريماس متأسفا على هذه الحصيلة الهزيلة، ولا بالإحاطة بخصوصية النصوص المدروسة»[19].

لهذا وذاك، يدرج جريماس، في نهاية الأمر، الاجتهادات النظرية الغزيرة لكل من ج. كريستيفا ول. بريمون، وكل من يلحق بهما من الباحثين، بمجال «النقد الأدبي» لا غير. إذ يفرق جريماس تفريقا صارما، في مقدمة كتابه موباسان، بين «النقد الأدبي» (أو الخطاب غير العلمي) المألوف الذي، وإن جدد أدوات مقاربته (النقدية) بمصطلحات ومفاهيم سميولوجية جديدة كل الجدة في بعض الأحيان، فإنه لا يأتي - في أحسن الأحوال - إلا بما يمكن تسميته بـ «وجهات نظر حول النص» تختلف أصالتها الفكرية بحسب ذكاء القارئ وتتباين جدتها المنهجية من عبقرية ناقد إلى عبقرية ناقد آخر، وبين «سيميائيات أدبية» جديدة (أو الخطاب العلمي) غايتها الأولى والأخيرة قبل كل شيء معرفة كيفية بناء المعنى وأشكال انبعاث الدلالة في مختلف النصوص الأدبية والخطابات الإنسانية الدالة[20].

٨ - مبدأ وحدة النص ووحدة الذات المتلفظة له

كيف حلل، إذن، جريماس حكاية موباسان القصيرة، «الصديقان»، تلك الحكاية المؤثرة التي تروي مأساة مواطنين فرنسيين ذهبا للصيد طلبا للمتعة فوقعا ضحية سهلة في يد الجنود البروسيين؟ وماذا كان بالضبط هدفه الأساس - سواء المضمر أو المعلن - من إجراء مثل هذا التحليل الطويل للنص السردي الوجيز؟ وما كذلك النتائج النظرية والتطبيقية والعملية التي نجح في الوصول إليها (أو فشل بالعكس في الإمساك بها) في خاتمة هذا التشريح الدقيق لنموذج تمثيلي من «الأدب الحديث»؟

من الأهداف الكبرى المعلنة لهذا «التمرين» النصي الذي ينبغي أيضا الاعتراف بأنه قد يصعب على القارئ والباحث غير المتخصص متابعته في كثير من الأحيان متابعة متصلة، نظرا إلى ارتباطه الشديد من جهة بالوقائع النصية المتناهية الصغر وكثرة استعماله للاصطلاحات والمفاهيم والأدوات التقنية الدقيقة في مسار تحليله التشريحي من جهة أخرى، من الأهداف الكبرى لهذا التمرين البنيوي بناء نموذج منهجي ثابت وعام للنص السردي الكوني في صورة منطقية دلالية شكلية جامعة، وهو الشيء الذي يمكن الباحث من تحقيق أهداف علمية وعملية

كثيرة وأهمها إمكان قياس كل النصوص الأدبية المتغيرة على أساس هذا النموذج النظري وإرجاع جميع النصوص السردية النمطية المعروفة إليه[71].

ومن الأهداف الاستراتيجية الكبرى المضمرة أيضا لهذا «التمرين» السيميائي الصبور إثبات إجرائية مفاهيم الجهاز الوصفي للنظرية الجريماسية، وإبراز فعاليتها العملية على المستوى التطبيقي بما يكفي للاستدلال بقوة الحجة التجريبية على أن هذه النظرية السردية الجديدة ليست على الإطلاق من قبيل النظريات العلمية المتعثرة التي ما زالت مبادئها وأدواتها ومصطلحاتها في حيز الإرهاصات النظرية الأولى أو من صنف المشاريع البنيوية التي لم تنجز بعد لأنها غير قابلة للتطبيق.

لكن من البين كذلك أن هناك طيورا نادرة أخرى رامها جريماس من هذا التحليل المسهب والمجهد في حديقة الأدب الحديث الغناء، وقد أفصح عنها بجلاء في مقدمة موباسان المختصرة، ثم عاد مرة أخرى للتأكيد عليها بإلحاح في نهاية هذا الكتاب التطبيقي؛ وأهمها، على الإطلاق، - في رأينا - دحض أسس النظرية الفلسفية القائلة بـ «تعدد القراءات» للنص الواحد، أو لنقل بحرية القارئ في اختيار قراءته الذاتية للنص حسبما روجت له طبول النقاد الجدد على مدى عقود طويلة من الزمن، وعلى رأسهم زعيم السيميولوجيا الفرنسية رولان بارت على وجه الخصوص: «النص متعدد (pluriel)، يؤكد هذا الأخير في مقال مشهور له، ولا يعني هذا أنه يتوافر على عدة معان فحسب، بل يعني أنه يحقق تعدد المعنى نفسه: وهو تعدد غير قابل للاختزال»[72].

وهكذا، عندما اجتهد جريماس في تفكيك منطق حكاية «الصديقان» لموباسان وإعادة بنائه وتفسيره تفسيرا مترابطا بين لنا - على مدى صفحات مصنفه - كيف أن القراءة السيميائية المتأنية لمجموع ملفوظاتها السردية تبرز ارتكاز نسيج نصها الخطابي على تناظر تصويري عام وعميق أو (شبكة تصويرية عامة عميقة) يعكس جيدا عبثية الحياة الإنسانية كما تتصورها فلسفة موباسان الفردية اللاهية، تلك الفلسفة الإلحادية المنافية للقيم الدينية المسيحية الجماعية: إذ يأمر الضابط البروسي المتشكك، في نهاية الحكاية المذكورة، بإعدام الصديقين البريئين اللذين كانا يصطادان بانشراح الهواة السمك في ضفاف إحدى البحيرات الفرنسية الواقعة في الخطوط الأمامية للقتال مع الجنود الألمانيين لمجرد اشتباهه في أمرهما[73].

لكن المحلل حينما اكتشف بعد ذلك في أحد المقاطع الأخيرة من الحكاية الأدبية المذكورة تناظرا تصويريا عميقا جديدا (أو شبكة تصويرية استثنائية جديدة) لم يكن منتظرا، لأنه يعكس بعض القيم المسيحية الأولى التي يسخر منها القصاص موباسان غاية السخرية (حيث إن سقوط جسدي الصديقين البريئين أحدهما على الآخر لحظة إعدامهما بالرصاص الظالم، رسم على الأرض الملطخة بالدماء صورة الصليب الرمزية، وأعاد بذلك إلى بعض الأذهان

محنة المسيح وعذابه)، حينما اكتشف السيميائي بغتة، عند خاتمة التحليل النصي، هذا التناظر الجديد لم يتسرع مطلقا في الحكم ويقل مثلا بإمكان وجود قراءات متعددة لنص الحكاية الأدبية نفسه، وإنما أكد لنا بوضوح أن القراءة التأويلية الجديدة لا يمكن أن تصبح فعلا قراءة مقبولة مشروعة إلا إذا انتظمت وانسجمت كل الانسجام مع باقي معطيات القراءة الأولى السابقة في قراءة واحدة ممكنة لكلية النص السردي[٧٤].

ولهذه الغاية ذهب جريماس يبحث، من خلال قراءة استرجاعية سريعة للفوظات الحكاية الأدبية المذكورة (retrolecture)، عن القرائن النصية البارزة التي تعزز أو «تلغي» وجود التناظر التصويري الجديد المكتشف. ولما وجد هذا المحلل أن عدة قرائن نصية سابقة تعزز فعلا، في مقاطع سردية أخرى واضحة من نص الحكاية، حضور التناظر الدلالي الجديد (كـ «صمت» الصديقين عند استنطاقهما من طرف الضابط البروسي، ذلك الصمت الدال الذي يذكّر بـ «صمت» المسيح وآلامه عند المحنة، ودلالة رمزي «السمك» و «الصيادين» في معتقدات الكنيسة المسيحية الأولى... إلخ)، انتهى إلى أن المتلفظ بالنص (القصاص موباسان) يستثمر في نسيج حكايته الرمزية بعض التمثلات المسيحية الجماعية ليعارض بها وينفي - وفقا لأيديولوجيته العيثية المذكورة - تمثلات مسيحية أخرى: معنى «الحياة الأبدية». واستنتج جريماس بذلك أن الذات المتلفظة للنص اعتمدت في بناء الخطاب التصويري لحكاية «الصديقان» على تناظر تصويري عميق خفي رمزي مواز للتناظر العميق الأساس، غير أن هذا التناظر الاستثنائي المضمر لم يلغ بأي حال من الأحوال التناظر العام، فظاهر النص المكشوف يبقى في الحالتين معا متكاملا كل التكامل مع باطنه المستور[٧٥].

وعلى هذا النحو، يبرهن جريماس، في طريقة دراسته للنص الأدبي ورؤيته للذات المتلفظة له، على مبدأ أساس في المنهج التحليلي الخاضع للفحص والتحقيق العلميين هو مبدأ الوحدة، وحدة النص السردية والخطابية والتلفظية، خلافا لنظرية بارت ومجموعة «طل كل» العدمية. فالقول «بأن كل نص قابل لعدد لا نهائي من القراءات، يستغرب جريماس عظيم الاستغراب، [ما هو في الغالب إلا] اعتذار جميل لعدم القيام بأي قراءة» جادة ومسؤولة تفضي بنا في نهاية البحث إلى الإحاطة بدلالة النص الكلية، التي قد تتخفى وراء حجاب العلامات اللغوية المعتادة والقوالب الأدبية الجاهزة[٧٦]، وإنها لوحدة ثلاثية الأطراف أو الأبعاد، تتحد فيها، كما توضح الخطاطة التالية، لحظات التلفظ الأولى بلحظات التلقي اللاحقة اتحادا شاملا يكشف عن نجاح النص الأدبي المقروء في تحقيق التواصل المنشود بين الذات المتلفظة «الأديب» والذات المتلفظ إليها (القارئ):



فوحدة النص المنجز تعني - ضمنيا - وحدة الذات المتلفظة له («الكاتب»، «القصاص»، «الأديب»... إلخ)، إذ لا يمكن تصور النص لحظة الانبعاث المعجمي العسير لتسيجه السردي المتلاحم، والإنجاز الصياغي البطيء لخطابه التصويري المتماسك «غولا متعدد الرؤوس» تتجاذبه الأعضاء تجاذبا فوضاويا في كل حركة، وتتصارع فيه الأهواء بشكل هستيري من كل جهة، وكذلك لا يمكن تخيله «مسخا» صادرا عن ذوات متلفظة متباينة الهويات والأصول، متصادمة المسارات والأهداف.

ووحدة النص تقتضي أيضا - منطقيا - وحدة نظام القراءة أو «وحدة القارئ المتوقع في أفق التلقي»، لأن النص - مهما كان غنيا بالمعاني الفكرية المدهشة، ومكثفا بالدلالات الأدبية المثيرة - مبني بصورة منتظمة ومترابطة تجعله قابلا للقراءة والتفسير بصورة متماسكة ومنسجمة كذلك من طرف قارئ منتظر تستدعيه الكتابة استدعاء ملحا لحظة التواصل الأدبي المتحققة: « قد نزعم، في النهاية، أن غنى النص نابع من كونه نتاجا لأسنن مستقلة لا نهائية: إنها طريقة لنقل الإشكال لا لحله، يرد جريماس مستنكرا دعاوى بعض النقاد الفرنسيين الجدد، ذلك أنه إما [أن نعتبر] الذات المتلفظة - منتجة النص - وحشا لا يمكن تقدير [حجمه]، وإما [أن نعتبر] أن هذه الذات قد انفجرت إلى آلاف القطع، بحيث إن مبدأ وحدتها لا يمكن البحث عنه إلا بالرجوع إلى أعماق ميتافيزيقية أخرى »[٧٢]. فالتأكيد على وحدة الذات المتلفظة للنص الأدبي يتضمن، في نظرية جريماس السيميائية، التأكيد بقوة على أمور ومسائل تأويلية كانت في الماضي مجال فلسفات خلافية، وما زالت في الحاضر مثار خلاف كبير بين النقاد المعاصرين، هذه الأمور والمسائل شديدة الارتباط في الواقع بجدلية الأطراف المتحاورة في الخطاب، أو وثيقة الصلة بتفاعل الأقطاب المكونة لـ «المثلث التواصلي»، الذي يقوم عليه كل تلفظ منجز للنص الأدبي:

على مستوى النص:

أ - إثبات وجود «بنية سردية (عميقة) واحدة» للنص المنجز يرتكز عليها توالد تناظراته الدلالية والتصويرية المختلفة، وينجلي فيها بصورة جلية أو مضمرة «صوت منسجم» للذات المتلفظة، مهما تباينت وجوه تجليها واختلفت أشكال حضورها داخل النص المفتوح على التأويل.

ب - إثبات وجود «دلالة واحدة» منسجمة للنص الأدبي المنجز، وهذه الدلالة الشاملة تندرج فيها شيئا فشيئا (ولا تتصادم داخلها مطلقا)، على الرغم من تباين درجات التنضيد الخطابي و «اختلاف مستويات العمق النصي»، باقي الدلالات الأخرى.

على مستوى القراءة:

أ - إثبات إمكان الوصول إلى «دلالة النص الكلية»، وفهمها فهما شاملا في إطار نظرية (سيميائية) متكاملة للقراءة والتفسير.

ب - إثبات «وحدة الذات القارئة»: فما دام هناك نص منسجم يحمل دلالة كلية قابلة للفهم والتحليل، فإنه لا يمكن كذلك بتاتا تجزيء ذات القارئ إلى عدة ذوات متفرقة أو متشظية يقوم الرهان الحاد بين النقاد على درجات وجودها أو تخفيها داخل النص أو خارجه «قارئ بسيط»، «قارئ خبير»، «قارئ صريح»، «قارئ مضمر»، «قارئ نموذجي»... إلخ).

خلاصة القول، إذا أردنا أن نحدد بصورة مقبولة منهج جريماس في مقاربة بنية النص السردي وتشريح معمار الخطاب التصويري، سواء تعلق الأمر بسيميائياته الأدبية وحقلها الدلالي المخصوص (السيميائيات الخاصة)، أو سيميائياته العلمية وحقلها الدلالي الموسع (السيميائيات العامة)، قلنا على وجه التقريب إنه يبدو لنا - عند المقارنة بالأشباه والأضداد - منهج تحليلي شامل ذو أبعاد علمية مؤكدة: فهو، إذا نظرنا إليه من ناحية الاصطلاحات المتداخلة التعريف والأدوات المتناهية الدقة المستعملة، منهج تحليلي يغوص في دقائق تشكيلات النص السردي بغية اكتناه تفاصيل اشتغال هياكله وآلياته المعقدة من الداخل لا من الخارج؛ وهو، إذا فحصناه من ناحية الرؤية النظرية الصارمة التي تقوده، منهج شامل لا تنسيه مطلقا متطلبات الإجراء التفكيكي - عند لحظات التحليل والتفسير والتركيب - وصعوباته الكثيرة عن متابعة هدفه المعرفي الأساس المتمثل في بناء تصور كامل لمفهوم النص الثقافي ومنطق الخطاب الإثني؛ لأن مثل هذا التصور الوصفي والاستدلالي هو وحده الذي يمكنه من الاقتراب تدريجيا من «أنماط المعنى» القابلة للرصد والفهم و «نماذج الدلالة» القابلة للمعرفة والضبط.

وبتعبير آخر، فإن ما يميز منهج جريماس - في نظرنا - عن غيره من المناهج التحليلية المتداولة في النصف الثاني من القرن العشرين بأوروبا - بغض النظر عن درجات علميتها المعلنة وخلفياتها الأيديولوجية المفترضة - هو قدرته الواضحة للعيان على رؤية الجزء في الكل مهما تعقدت أشكال التنضيد الخطابي للنصوص الثقافية الكونية، أي خبرته الواسعة في إدماج العنصر المعقد غير المعروف في العنصر البسيط الأول المعروف، مهما ازدادت مستويات العمق النصي داخل الخطابات البشرية.

٩ - الحلم البعيد والواقع القريب

يحق لنا، وقد اقتربنا من نهاية هذه الدراسة، أن نتساءل بعض الأسئلة الاستنتاجية التي تفرض نفسها علينا فرضا: هل حقق جريماس، في كتابه المدروس موباسان، بعض الأهداف العلمية المرجوة من تحليله النموذجي لنص حكاية «الصديقان» لموباسان؟ هل أنجز بعض الأحلام البنيوية الكبيرة التي راودته بقدر ما راودت على الدوام في السبعينيات من القرن الماضي كل منظر متحمس جديد في حقل علوم الإنسان الفنية؟

في الحقيقة، لم تستطع المقاربة السيميائية الفرنسية الرائدة، باعتراف جريماس الصريح في خاتمة هذا الكتاب الرصين، تحقيق ذلك الحلم البنيوي الجامع المتمثل في تشييد صورة منطقية دلالية جامعة للنص السردي المكتوب يمكن إرجاع مجموع النصوص السردية المكتوبة (الموجودة أو المحتملة أو المرتقبة) إليها نظرا، في رأي هذا الأخير، لـ « غياب نحو خطابي قادر على توليد نصوص-موضوعات، وذلك أيضا بسبب غياب نمطية، ولو افتراضية، للأجناس الخطابية قد تلمح إلى معايير تخصيصية، قابلة للتطبيق على جميع النصوص[٧٨]، وكان جريماس قد تساءل، عند طرح برنامجه الطموح في مقدمة مؤلفه المذكور موباسان، إلى أي حد يمكن أن يصبح تحليله لحكاية أدبية واحدة، مثل قصة «الصديقان» القصيرة، تحليلا لعامة «الكون الأدبي اللهجوي» الذي ينتمي إليه القصاص موباسان ويمثله تمثيلا، أي مدى تمثيلية هذا النص السردي للنثر الفرنسي الحديث «الواقعي» في نهاية القرن التاسع عشر؟[٧٩].

فعلى رغم أنه لم يقبل بالتصنيف النقدي السائد للنصوص الأدبية (نظرية الأجناس التقليدية) لاعتبارات منهجية عدة (منها على سبيل المثال أنه تصنيف غير علمي، في نظره، ومنها كذلك أنه لا يوجد في مكتبة الأدب الكونية نص ينجز الجنس الأدبي إنجازا كاملا)[٨٠]، على رغم ذلك كان جريماس قد تمنى وجود تصنيفات ثقافية للنصوص الأدبية - ولو في شكل صنافات عرقية وقومية نسبية - تستطيع توزيع الخطابات المقعدة إلى طبقات أدبية محددة، لأن ذلك من شأنه أن يمنح التحليل السيميائي لهذه الخطابات بعدا تمثيليا مؤكدا[٨١]، لكن عدم قيام هذه الصنافات التي تسمح مثلا بتمييز «الجنس العجائبي» عن «الجنس الواقعي» وتمييز «الجنس الرومانسي» عن «الجنس الرمزي» (ولقد وجد جريماس هذه الأجناس بعينها، في نهاية تحليله، متداخلة كل التداخل في التركيب السردي المحكم لحكاية «الصديقان» لموباسان)... إلخ، لكن عدم قيام هذه الصنافات المهمة قلص بصورة ملموسة إمكان تعميم نتائج التحليل المحصل عليها، وأرجأ فرصة تحقيق الحلم البنيوي الكبير المذكور إلى أجل غير مسمى.

فشل، إذن، جريماس - مثل غيره من المنظرين البنيويين الفرنسيين «السبعينيين» - في تحقيق هذا الهدف العلمي الكبير، لكن دفاعه المستميت عن مصدر المعنى الأول في الكتابة الفنية ومنشأ الدلالة الأساس في النص الأدبي من خلال دفاعه المتواصل عن وحدة الذات المتلفظة وانسجامها، يبين بجلاء - على الأقل في نظرنا - مدى تشبثه بالواقع القريب منه، أي تعلقه الجلي بصورة ما من صور «المؤلف» غير المعهودة لدى القارئ التقليدي، لأن «المؤلف» يظل، سواء أكان حيا مذكورا أم ميتا منسيا، وحتى في نظر صقور القراءة والتفسير، أحد الروافد القديمة والحديثة الرفيعة لنبع الأدب الذي لا ينضب. من المحقق،

أن جريماس لا يعني مطلقا بالذات المتلفظة كينونة «المؤلف» النفسية الخفية أو هويته الاجتماعية المعلومة، لأن مبدأ المحايثة السيميائي لا يحفل كليا بأطراف الإبلاغ «الحقيقيين»، ولا يهتم كثيرا بشركاء التواصل «الواقعيين»، بل يطرح تصورا توليديا نسقيا لجهاز التلفظ، ذلك الجهاز الشكلي المسؤول وحده - خلال مختلف عمليات القراءة والتفكيك والتأويل - عن إنتاج النص المقروء وتوليد الدلالة المرتقبة واستدعاء القراء المؤولين: «لا يطابق المتلفظ إليه والمتلفظ، في السيميائيات، شخصي القارئ والمؤلف، يوضح لنا لويس باني أحد تلاميذ جريماس النابهين، بل هما بالأحرى قطبان، أو جهتان، لصيقان بصياغة الخطاب وبشكل محتوى الدلالة لا برسالة النص. فهما لا يقومان مقام أماكن يوجد عندها المعنى (معنى سابق عليهما أو ملازم، دونهما، للنص المرسل)، بل هما مجرد عناصر نظرية يفترضها ترابط الصور النصية»[٨٢].

بيد أنه ينبغي التأكيد، من جهة أولى، كما لاحظ ذلك بكل وضوح بعض أعضاء «مدرسة باريس»، أن التحليل الجريماسي لإطار التلفظ لا يشمل، في واقع الحال، إلا المستوى الملفوظي الأصغر للنص، من دون أن يمس مستواه الأعلى الذي يبقى منفيا في هذه النظرية السيميائية الشكلانية خارج مجال صلاحياتها النظرية والتطبيقية: «ما هو منظم ليس إلا النص الملفوظ، يؤكد لنا البحاثة منار حماد في عرضه النقدي الصائب لمفهوم التلفظ الضيق عند جريماس: فالمربع السيميائي الذي يتولى كلية الخطاب المحلل وكذلك البرنامج السردي الأساس يعودان إلى نص متخلص من علامات تلفظه. ثم تضاف إلى الهيكل المنظم للوصف تحاليل محلية للتلفظ. أما الوصف الشامل (...) لهذا التلفظ، فيظل غائبا»[٨٣]. ثم يمكن القول، من جهة أخرى، إنه، مهما ابتعدت المسافات وكثرت المحطات، في الاستعارات النسقية العازلة للمفاهيم السيميائية الجريماسية الكبرى (أقطاب، جهات، أطراف... إلخ)، بين فضاء المتلفظ المجهول (مبتدأ الخطاب المعلق) ومكان «المؤلف» المعروف (مرجع النص المقروء)، فإن العروة بينهما تبقى - في أعيننا - وثيقة قابلة للاستيضاح والتفسير في كون التأويل الأدبي الشاسع[٨٤].

فمهما اختلفت الأفكار وتضاربت الآراء حول شكل الذات المتلفظة وهوية المؤلف المبدع، تظل العلاقة الحميمة بين صور هذين الفاعلين المتباينة دوما قائمة في مرآة الخطاب الأدبي العميقة، حاضرة في نسيج الدلالة الثقافية يستدعيها نظام القراءة استدعاء حثيثا بوجوه مختلفة - إما صريحة وإما مضمرة - عند تفكيك نسيج صور الخطاب الغامضة، وإعادة بناء معنى النص المفقود، وفتح أبواب التأويل على مصاريعها أمام القارئ النشيط، الذي لا يكف عقله ولسانه عن التساؤل والاستغراب في معترك الأدب والفن والجمال[٨٥].

خاتمة: الصقر والحمام

لا يحتفظ معظم القراء والنقاد لجريماس، في غالب الأحيان، إلا بصورة باهتة جاهزة، صورة العالم البارد الذي لا ينزل إلى حلبة الأدب إلا بنية مبيتة لاختطاف الأمثلة والشواهد الثقافية المناسبة لنظريته الشكلانية. ولعل بعض السيميائيين الأوروبيين غير العادلين - مثل الأستاذ والروائي الإيطالي الشهير أمبرتو إيكو - ساهم إلى حد ما في رسم معالم مثل هذه الصورة القائمة، بشهادته المسمومة الأخيرة عنه في البرنامج التأبيني الخاص، الذي أعدته إذاعة «فرانس- كيلتير» (France-Culture) عشية وفاة جريماس[٨٦]. ولعل بعض الباحثين العرب لم يتوان بدوره عن تثبيت هذه اللوحة العلمية الكئيبة للعالم وللإنسان بممارسته المدرسية للمنهج السيميائي الجريماسي، تلك الممارسة الضيقة التي ربما عللها كبرياؤه بمبدأ «الاختصاص». ولكننا نجزم بأن بعضا من هؤلاء القراء المتعصبين والنقاد الضيقين لا يعرفون جيدا ميراث جريماس العلمي والإنساني، لأنه ظل في أحسن الأحوال ملتصقا بحرفية ما سطره هذا المنظر السيميائي الكبير في الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي من آراء وأفكار ومواقف وإستراتيجيات فكرية وعلمية مطبوعة بطابع المرحلة الزمنية، أي مسكونة بهواجس المغامرة البنيوية الفرنسية: «العلم»، «المنهج»، «الموضوعية»، «الدقة»، «التجريد»، «التعميم»، «النموذج»، «النمط»... إلخ. وبعبارة أخرى مستعارة، فقد بقي بعض هؤلاء القراء والنقاد غارقا من رأسه إلى قدميه في جليد الأفكار السائدة حول «السيميائيات الأدبية» لجريماس، متمسكا دوما بصورة صقر الصحراء الشرس الذي يفتك عادة بالحمام البري» عند حوض الماء العذب.

هؤلاء القراء وأولئك النقاد لا يعلمون مثلا بأن جريماس، وإن احتفظ بقناعاته العلمية والمعرفية والنقدية إلى آخر حياته، عاد في العقود الأخيرة من القرن العشرين «متنزها»، مثل صديقه الحميم رولان بارت، في رياض الكلمة العبقة، «متأملا»، شأنه شأن كبار الفلاسفة والمفكرين، جمال شجرة الأدب الباسقة. ولقد عاد جريماس من صحراء العلم إلى نبع الأدب الخالد، مثل كل غريب حن إلى الأوطان، إذ رجع مستذكرا واقفا عند طلل «الكاتب» القديم، «معاصرنا»، كما قال في أحد أجمل كتبه الأخيرة غير المعروفة كثيرا لدى جمهور الباحثين العرب، وراح يستجلي بصبره المعهود في بعض أمهات الأدب العالمي خصوصية تشكل الموضوع الفني غير المكتمل، ويعاين في مقاطع رائعة من صفحاتها المختارة بعناية (ميشيل تورنييه M.Tournier، (وإيطالو كالفينو (I. Calivino)، ورينير ماريا ريلكيه (R.M.Rilke)، وتانيزاكي جونيشيرو (Tanizaki.Junichiro)، وخوليو كورتازار (J. Cortazar)، وشارل بودلير) حالات الانبهار الجميلة التي تصاحب القارئ في لحظات الإمساك الجمالي بمواطن النقص الأدبي (la saisie esthétique)[٨٧].

لماذا، إذن، انتقل جريماس في نهاية مساره العلمي الحافل هذا الانتقال المفاجئ والمتناقض من صرامة المنهاج العلمي الدقيق، وحياده المعرفي المفروض إلى رقة شجرة الأدب وجمالياتها المنشودة في بستان العالم؟ لأن الأدب، مثله مثل العالم، يحتاج - على ما يبدو من جيل إلى آخر - إلى أعين جديدة تعيد النظر في منظومة علاماته وصوره الخاصة. غير أنه إذا كان التحديث المنهجي رديفا بفرنسا في النصف الثاني من القرن العشرين للعلم الموضوعاني، أي لصيقا بالهواجس التنميطية للمشروع الفكري البنيوي الفرنسي، فإن الأدب الخالد - على عكس ذلك - لا وطن له. يبقى الأدب إلى الأبد قلعة الفن والجمال لأنه يغترف أسئلته السجالية من هموم الذات الإنسانية الكونية، ويخاطب بأجوبته القلقة أهواء الذات الإنسانية العاطفية. وبلفظ آخر، «بينما يروم العلم الكمال ويميل نحو عمومية تفلت منه على الدوام، كما لاحظ بحق بعض الناظرين في تكامل الميراث المنهجي الجريماسي، يتحمل الفن (والتجربة الأدبية بصورة نموذجية) النقص لأنه يحتضن الالتباس والتناقض»[88].

هل من الممكن أن نرى - نحن - الأمور من خارج منظور السلطة المعرفية البنيوية بعد أن نترك الحقل الزمني القصير لمعركة المناهج الحامية الوطيس ونرمي جانبا أسلحة المواجهة الرهيبة وأقنعة الحرب المخيفة، فنصنف بنوع من سعة الصدر «السيميائيات الأدبية» لجريماس ضمن خانة مجاورة أو قريبة من خانة «النقد الأدبي» حتى ولو رفض جريماس - من موقعه المألوف مثلما رأينا - هذا الجوار أو هذا التقارب؟

مرة أخرى، قد يغيض هذا التقارب بعض السيميائيين والنقاد، لكننا نحاول استشراف المستقبل ومعاينة تطور الأشياء من بعيد، أي من منظور أوسع يعانق فترات طويلة من تاريخ النقد الأدبي العالمي، ولذلك يبدو لنا أن مثل هذا التقارب وارد محتمل ما دام هدف المدرسة الأولى (العلمي) المعلن (تقديم فهم أشمل لبناء دلالة النصوص الأدبية) قد لا يختلف أحيانا عن هدف المدرسة الثانية (التأويلي)، سواء سلمنا مع البعض - مثل نوثرب فراي[89] - بأن هدف النقد هو في نهاية المطاف العلم بقوانين الأدب، أو سلمنا مع البعض الآخر - مثل تزيفتان تودروف[90] - بأن غاية النقد تكمن أيضا في تقديم فهم أفضل للنصوص الأدبية (ولا ينفصل التقييم بالضرورة عن الفهم، بل هو تابع، له في رأينا، ومتضمن فيه بصورة من الصور المعلنة أو المضمرة).

قد يرفض اليوم بعض رواد السيميائيات وأنصارها المتعصبين، ممن يعتبرون السيميائيات دينا لهم وجريماس نبيا عليهم، كما قد يرفض بعض خصومها وأعدائها الألداء ممن يمارسون النقد الأدبي بشكل ضيق جدا، اعتبار «السيميائيات الأدبية» نوعا آخر من القراءة النقدية العالمة أو المقاربة التأويلية الرفيعة. غير أننا إذا نظرنا إلى نتائجها العملية حق النظر، وتبينا مليا ظروف نشأتها الخاصة، وعلمنا كيف أنها جاءت لتحديث مناهج قراءة النصوص الأدبية

العتيقة، وأنها استطاعت فعلا أن تقدم طريقة أخرى بديلة لتحليل خطاب الأدب وفهمه، كما حاولنا أن نبين ذلك قدر المستطاع في أوراق هذه الدراسة، فإننا لا نستبعد مع مرور الزمان وانخفاض حدة الأهواء الهوجاء - وتاريخ حركة النقد المنهجي الفرنسي خلال القرنين التاسع عشر والقرن العشرين، من سانت بيف (Sainte-Beuve) إلى رولان بارت، يلقننا في الحقيقة دروسا مفيدة في تقارب الرؤى والأفكار بعد التخالف - أن تحسب يوما على النقد الأدبي بمفهومه الواسع الرحب، الذي يعني قبل كل شيء إحكام قراءة علوم النص الأدبي أو فنونه.

هوامش البحث

1 توجد، كما هو معروف، حول موضوع «فتنة البنيوية الفرنسية» كتابات وأدبيات متعددة بكل اللغات الأوروبية، وقد ترجم بعضها إلى اللغة العربية، ولذلك يكفينا الإشارة في هذه الدراسة إلى كتاب فرانسوا دوس المنشور باللغة الفرنسية، على رغم بعض أخطائه المنهجية والتاريخية الواضحة للمعاين:
DOSSE, François : Histoire du structuralisme, Paris, Gallimard, 1992.

2 Voir PROCHASSON, Christophe : "L'Historien aux prises avec les idées", In Le Débat, nº 73 ("Le structuralisme a-t-il une histoire ?"), janv.-févr. 1993, p. 23-27.

3 Cf. COMPAGNON, Antoine : La Troisième République des lettres. De Flaubert à Proust, Paris, Seuil, 1983, Avant-propos, p. 5-17.

4 CLEMENT, Catherine : La putain du diable, Seuil, 1996, p. 10.

5 Cf. HAMON, Hervé & ROTMAN, Patrick : "Vincennes ou l'anomalie", In Le Débat, nº 12, mai 1981, p. 38-50.

6 Cf. PAVEL, Thomas : "De l'esprit de conquête chez les intellectuels", In Le Débat, nº 73, p.12.

7 BOPP, Franz : Grammaire comparée des langues indo-européennes, Traduction & Préface de Michel Bréal, Paris, Imprimerie Nationale, t. I, 1875[2], p. IV-V.

8 SAUSSURE, Ferdinand : Cours de linguistique générale, publié par Ch. Bally et A. Sechehaye, avec la collaboration de A. Riedlinger, Paris, Payot, 1916.

9 Voir TROUBETZKOY, N S : Principes de phonologie, Paris, Klincksieck, trad. fr. : 1949, 1958[1].

10 Voir LEPSCHY, Giulio C. : La linguistique structurale, Payot, Pbp, 1976, p. 57-78 / 79-98.

11 Voir MARTINET, André : Eléments de linguistique générale, Paris, A. Colin, U2, 1960[1], 1970[2].

12 Voir CHOMSKY, Noam : Structures syntaxiques, Seuil, Point, trad. fr. : 1969, 1957[1].

13 Voir MALMBERG, Bertil : Les nouvelles tendances de la linguistique, Paris, trad. fr. : 1966.

14 PAVEL, Thomas : Le mirage linguistique. Essai sur la modernisation intellectuelle, Paris, Minuit, 1988, p. 7.

15 BAUDRILLARD, Jean : Pour une critique de l'économie politique du signe, Gallimard, Tel, 1972, p. 172-199.

16 MOUNIN, Georges : Clefs pour la linguistique, Paris, Seghers, Clefs, 1968, 1971, p. 7-8.

17 ذكر توماس بافيل في مقال وجيز له - ذكرناه آنفا - كيف أججت الانتقادات التي وجهت لفرسان المغامرة البنيوية اهتمام الإعلام والجمهور الفرنسيين بهم، فكتب قائلا: « فالاعتراضات التي وجهها [روجي] كيلوا، و[بول] ريكور، و[جان بول] سارتر لـ ليفي شتراوس، قدمت أحسن إشهار له، كما أن النقد اللاذع الذي خصه رايمون بيكار لبارت كرست بارت. أما كتاب ينبغي نسيان فوكو لبودرياغ، فبين أنه لا يمكن نسيانه»
PAVEL, Th : "De l'esprit de conquête chez les intellectuels", art. op. cit., p. 12.

18 FOUCAULT, Michel : L'archéologie du savoir, Gallimard, Nrf, 1969, p. 262.

19 راجع بهذا الصدد دراستنا المفصلة: «نظرية الانزياح عند جان كوهن»، دراسات سيميائية وأدبية ولسانية، عدد ١، خريف ١٩٨٧، ص ١٤ - ٧٢.

20 ولد ا ج. جريماس بطولا بروسيا سنة ١٩١٧م من أبوين ليتوانيين منفيين. وفي سنة ١٩٣٦م، رحل إلى مدينة غرونوبل الفرنسية لتعلم اللغة الفرنسية ودراسة القانون بجامعتها. ثم عاد إلى بلده عام ١٩٣٩م عند انتهاء دراسته. وبعد اجتياح ألمانيا الهتلرية للجمهورية الليتوانية الصغيرة، عاد جريماس هاربا من ألمانيا - حيث كان قد تم تجنيده عنوة - إلى فرنسا سنة ١٩٤٥م، وسجل رسالة دكتوراه في المعجميات بإشراف شارل برونو. وأثناء تهيئ الرسالة، شكل مع جورج ماتوري وبرنارد فيمادا فريق بحث حول إشكالات المعجميات العلمية. ثم ناقش رسالته لنيل دكتوراه الدولة سنة ١٩٤٩م تحت عنوان: الصرعة سنة ١٨٣٠م. دراسة وصفية للمعجم اللباسي من خلال صحف الصرعة لهذه الفترة. واشتغل جريماس في بداية حياته المهنية أستاذا محاضرا بكلية الآداب في الإسكندرية بمصر، حيث درس مادة تاريخ اللغة الفرنسية. وبهذه المدينة التقى وتصادق مع رولان بارت، ثم انتقل للعمل بجامعتي أنقرة واسطنبول بتركيا إلى عام ١٩٦٢م. وهناك تعرف على جورج ديميزيل. ثم عين أستاذا بجامعة بواتييه الفرنسية. قبل أن يستدعيه كلود ليفي شتراوس للعمل بجانبه في مدرسة الدراسات العليا بباريس سنة ١٩٦٥م، حيث توالى إنتاجه العلمي الغزير بعد نشر كتابه المعروف الدلاليات البنيوية عام ١٩٦٦م. لمزيد من التفصيل بخصوص حياة ا. ج. جريماس ومساره العلمي والإنساني الفريد، راجع المرجعين التاليين:

- GREIMAS, Algirdas-Julien : "Entretien", In Le Monde, 22 octobre 1991, p. 2. –

- COQUET, Jean-Claude : "Eléments de bio-bibliographie", In Exigences et perspectives de la sémiotique. Receuil d'hommage pour A.-J. Greimas, H. Parret, H.-G. Ruprech éds., Amsterdam, Benjamains, 1985, Vol. I, p. lii-lxxxv.

21 قال جان دولورم مثلا في حق جريماس في مقاله التأبيني عنه، هذه الشهادة الإنسانية والعلمية المؤثرة: «تحدد كتابات [جريماس] بعض آثار مسالكه، لكنها لا تحددها كلها، لأن الإنسان كان يخفي تحت ستار ثرثرة القاص الطريف رجلا شديد الكتمان. ولعله من السهل إعادة بناء مسيرته «العلمية»، غير أنها لا تكفي لضبط ما كان ينشطه، أعني ذلك الشغف الذي كان ينضبط ويختفي تحت كتابة مركزة، وفي الغالب غير شخصية، الأمر الذي كان يتطلب من قارئه جهدا من الملاحظة غير عادي. إلا أن كل شيء يتغير إذا ما استيقظ هذا القارئ بدوره، كما يسمح بذلك النص الجريماسي، ويشرع في مساءلة اللغة التي ينطلس فيها ويستعملها بكل عفوية، تلك اللغة التي يظن خطأ أنه يتحكم فيها، إذ بعد اكتساب هذا الوعي لا يعود ممكنا الكلام، وخصوصا السماع والكتابة، وقبل كل شيء القراءة، كما كنا نفعل من قبل».

DELORME, Jean : "Algirdas Julien Greimas", In Sémiotique et Bible, n° 67, 1992, p. 3.

22 Voir COQUET, J.-C. : Sémiotique. L'Ecole de Paris, Paris, Hachette, 1982.

23 Cf. HENAULT, Anne : Histoire de la sémiotique, Paris, Puf, Que-sais-je ? , 1992, p. 99-119.

24 Voir GREIMAS, A.-J. : "L'Actualité du saussurisme", In Le Français Moderne, n° 24, 1957, p. 191-203.

25 Voir GREIMAS, A.-J. : Des dieux et des hommes. Etude de mythologie lituanienne, Puf, 1985, trad. Edith Rechner, Préface, p. 11-14.

26 للتعرف على مسار التطور المنهاجي الكبير، الذي عرفته السيميائيات الجريماسية أو (ما يعرف بـ «مدرسة باريس») في الثمانينيات والتسعينيات من القرن الماضي، ذلك التطور الذي لا ينتبه إليه كثير ممن يشتغل بالسيميائيات الجريماسية في الوطن العربي فيجتر مع الأسف في منشوراته التعليمية، من دون أدنى نقد

أو تأمل ما كتبه جريماس ونشره في الستينيات والسبعينيات، بل لا يتورع منذ سنوات عن تقديمه للجمهور على أساس أنه فكر منهجي جديد كل الجدة (!). للتعرف على هذا المسار العلمي المرجو الرجوع إلى الكتب الأخيرة لجريماس المشار إليها في هذه الدراسة، كما يمكن للقارئ بهذا الصدد الاهتداء بالعرض المكثف الذي قدمناه عنه في دراستنا التالية: «الجرداس جوليان جريماس: من [منهج] تحليل الخطاب إلى خطاب المنهج»، علامات في النقد، ج ٣٢، مج ٨، مايو ١٩٩٩، ص١٩٢- ٢١٦.

27 راجع تعريف هذه المصطلحات في القاموس الاستدلالي لنظرية اللغة لجريماس وكوتيس:
GREIMAS, A.-J. & COURTES, Joseph : articles "Abstrait", "Carré sémiotique", "Discours", "Enonciation", "Figuratif", "Isotopie", "Programme narratif", "Narratif (schéma)", In Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette, Langue-Linguistique-Communication, t. I, 1979, p. 1 ; 29-30 ; 102-106 ; 125-126 ; 146 ; 197-198 ; 244-247 ; 297-298.

28 Voir GREIMAS, A.-J. & LANDOWSKI, Eric : Introduction à l'analyse du discours en sciences sociales, Hachette, Langue-Linguistique-Communication, 1979.

29 مثل حواره الطويل غير المنشور مع استاغانجير الذي حصلت على نسخة مصورة منه بفضل سخاء صديقي البروفسور الأخضر السوامي (أستاذ الدراسات العربية والإسلامية بجامعة باريس الثامنة)، زميل استاغانجير في الدراسة:
STOCKINGER, Peter : Troisième entretien (6 juin 1977), Texte inédit.

30 GREIMAS, A.-J. & COURTES, Joseph : " Discursivisation", In Sémiotique. Dictionnaire, t. I, p. 107-108.

31 GREIMAS, A.-J. : Sémantique structurale, Paris, Larousse, 1966, p. 5.

32 Voir GREIMAS, A.-J. & FONTANILLE, Jacques : Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme, Seuil, 1991, Introduction, p.7-19.

33 JAKOBSON, Roman : Huit questions de poétique, Seuil, 1977, p. 45.

34 GREIMAS, A.-J. : "Pour une théorie du discours poétique", In Essais de sémiotique poétique, Larousse, 1972, p. 6.

35 شميث، زيجفريد: «التواصل الأدبي»، ترجمة نزار التجديتي، الفكر العربي المعاصر، ع ٤٦، ١٩٨٧، ص ٥٢.

36 GREIMAS, A.-J. & COURTES, Joseph : article "Figurativisation", In Sémiotique. Dictionnaire raisonné.., op. cit., , t. I, p. 213.

37 Voir COQUET, J.-C. : "Réalité et principe d'immanence", In Langages, n° 103, sept. 1991.

38 Cf. BERTRAND, Denis : "Narrativité et discursivité", In Actes sémiotiques, Vol. IV, n° 59, 1984, p. 30.

39 Cf. GENETTE, Gérard : "Une théorie de l' uvre d'art", In Magazine littéraire, n° 262, févr. 1989, p. 46

40 لمعرفة المزيد من المعلومات حول أسس هذه النظرية وصاحبها، المرجو مراجعة دراستين متكاملتين لنا: «نظرية لسانيات التواصل لزيجفريد شميث»، علامات في النقد، ج ٣٧، مج ١٠، سبتمبر ٢٠٠٠، ص. ٣٨٩-٤١٤؛ «إنتاج النص في نظرية زيجفريد شميث»، علامات في النقد، ج ٤١، مج ١١، سبتمبر ٢٠٠١، ص ٣٧١-٤٠٢.

41 voir ECO, Umberto: Lector in fibula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs, Paris, Grasset, trad. fr. 1985, 19791.

42 POTTIER, Bernard : "Un mal-aimé de la sémiotique : Le devenir", In Exigences et perspectives de la sémiotique. Receuil d'hommage pour A.-J. Greimas, op. cit., p. 511.

43 Ibid., p. 511.

44 Ibid., p. 511.

45 TODOROV, T. : Critique de la critique. Roman d'apprentissage, Seuil, 1983, p. 184.

46 MULLER, Max : Essais sur la mythologie comparée, Paris, Didier & Cie, trad. fr. G. Perrot, 1874², p. 417-467.

47 BARTHES, Roland : Le plaisir du texte, Seuil, Points, 1973, p. 45.

48 مارك فومارولي وفيليب صولرس: «الأدب بين حاضره وماضيه. مناظرة»، ترجمة نزار التجديتي، نوافذ، ع ٢١، سبتمبر ٢٠٠٢، ص ١٦٨ و١٦٩.

49 Voir SARTRE, Jean-Paul : Qu'est-ce que la littérature ?, Gallimard, Essais, 1989, 1947[1], p.17-150.

50 Voir BARTHES, R. : Le degré zéro de l'écriture, Seuil, Points, 1953, 2ème partie : "Triomphe et rupture de l'écriture bourgeoise", p. 41-65.

51 GREIMAS, A.-J. : "Sémantique, Sémiotiques et Sémiologies", In GREIMAS, R. JAKOBSON & alii, Signe, Langage, Culture, The Hague, Mouton, 1970, p. 26.

52 Voir GREIMAS, A.-J. : "Sur l'histoire événementielle et l'histoire fondamentale", In Sémiotique et sciences sociales, Seuil, 1976, p. 161-174.

وراجع أيضا بخصوص هذه المسألة لوقا، أنور: «الحاج المرتاش. قراءة سيميائية لنص تاريخي للمقريزي»، ترجمة نزار التجديتي، فصول، مجلة النقد الأدبي، مج ١٢، ع ٣، خريف ١٩٩٤، ص٢٥٧-٢٦٧.

53 Voir, entre autres, LIAUZU, Claude : Race et civilisation. L'Autre dans la culture occidentale. Anthologie critique, Paris, Syros, Alernatives, 1992, 500 p.

وكذا مؤلف المليجي، حامد: كشف الستار عن نظرية امتياز بعض الأجناس. نصيب الشرقيين في هذه النظرية، القاهرة، من دون دار الطبع، ١٩٣٧.

54 GREIMAS, A.-J. : "Sémantique, Sémiotiques et Sémiologies", op. cit., p. 26.

55 GREIMAS, A.-J. : Du sens. Essais sémiotiques, Seuil, 1970, p. 6.

56 GREIMAS, A.-J. : Maupassant. La sémiotique du texte : exercices pratiques, Seuil, 1976, p. 7.

57 كان الأديب فلوبير يدعو موباسان، الذي كان خاله صديقا قديما وحميما له، «تلميذه الأعز»، وقد ساعده فعلا كثيرا في بداياته المهنية والأدبية الأولى بنصائحه وتدخلاته الكثيرة عند أصدقائه الناشرين، بل دافع عنه كذلك في الأوساط العليا وفي الصحف عند اتهام القضاء له بالمساس بالأخلاق العامة في إحدى قصائده الشعرية المنشورة الأولى:

FLAUBERT, Gustave : "Lettre à Guy de Maupassant", In Ouvres complètes. Correspondance, 8ème Série (1877-1880), Paris, Louis Conard libraire-éditeur, 1930, p. 344.

58 GREIMAS, A.-J. : Maupassant, p. 10.

59 Ibid., p. 7.

60 Ibid., p. 8.

61 Ibid., p. 7.

62 Ibid., p. 8.

63 KRISTEVA, Julia : Semeiotikè. Recherches pour une sémanalyse, Seuil, Points, 1969, p. 83.

64 Ibid., p. 85.

65 Ibid., p. 196.

66 Ibid., p. 85.

67 GREIMAS, A.-J. : Maupassant, p. 8-9.

68 راجع الأطروحة الكاملة لهذا النموذج السردي الخاص الذي اعتمده عدة باحثين مرموقين داخل فرنسا وخارجها في كتاب كلود بريمون المعروف: منطق الحكي:

BREMOND, Claude : Logique du récit, Seuil, 1973.

69 Ibid., p. 8.

70 GREIMAS, A.-J. : Maupassant, p. 9.

71 Ibid., p. 263.

72 BARTHES, Roland : "De l' uvre au texte", In Revue d'esthétique, n° 3, 1971, pp. 227-22.

73 استعار جريماس مصطلح «التناظر» من علمي الفيزياء والكيمياء للدلالة على تردد مجموعة من المقولات المعنمية - أي السمات الدلالية الصغرى - على المستوى المركبي بصورة توفر انسجام النص على المستوى الدلالي أو التركيبي أو النحوي أو الإيقاعي... إلخ.

Cf. GREIMAS, A.-J. & COURTES, J. : "Isotopie", In Dictionnaire, 1, p. 197-198.

74 GREIMAS, A.-J. : Maupassant, p. 238.

75 Ibid., p. 238-239.

76 Ibid., p. 9.

77 Ibid., p. 9.

78 Ibid., p. 164.

79 Ibid., p. 10.

80 انظر كيف طرح الإشكال الأجناسي جيرار جينيت في كتابه مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، الدار البيضاء، دار توبقال، ١٩٨٥. مقدمة جينيت للترجمة العربية، ص. ١٠: «ومن ثم فإن اعتبار وإعادة اعتبار التحديدات والتقسيمات المتتالية، طول التاريخ، للحقل الأدبي، يجعلنا منقادين ثانية إلى التساؤل المثير الذي وضعه رومان ياكبسون منذ عهد قريب في صلب كل شعرية، وهو: في أي شيء تنحصر أدبية الأدب؟ ليس هنالك بحث عديم الفائدة، فهو يساعدنا على الأقل في ضبط مصطلحاتنا، إن هو لم يساعدنا في الجواب عن هذا التساؤل».

81 Cf. TAJDITI, Nizar : "Histoire et immanence. Autour de la notion de "genre" (Postion de l'Ecole de Paris)", In Revue de la Faculté des Lettres de Tétouan, n° 8, 1997, p. 47-61.

82 باني، لويس: «القراءة السيميائية والمشروع اللاهوتي: وقائع وتساؤلات»، ترجمة نزار التجديتي، دراسات سيميائية وأدبية ولسانية، ع ٥، شتاء ١٩٩١، ص ١١٠.

83 HAMMAD, Manar : "L'Enonciation : Procès et Système", In Langages, n° 70, 1983, p. 37.

84 Voir CALVINO, Italo : Leçons américaines. Aide-mémoire pour le prochain millénaire, Gallimard, 1989.

85 Voir STEINER, George : Grammaires de la création, Gallimard, 2001. 85

86 "Entretiens avec A.-J. Greimas", In France-Culture, 1989, Retransmission : 1992.

87 GREIMAS, A.-J. : De l'imperfection, Périgueux, Pierre Fanlac éditeur, 1987, p. 15.

88 BUCHER, Gérard : "De la perfection de la théorie à l'imperfection des lettres", In Lire Greimas, sous la direction d'Eric Landowski, Limoges, Pulim, 1997, p. 179.

89 ليتفحص القارئ ما قاله، بهذا الصدد، ن. فراي في كتابه المعروف: تشريح النقد، ترجمة وتقديم محيي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، ١٩٩١، ص ١٦: «فماذا لو كان النقد علما بمقدار ما هو فن؟ ليس علما «محضا» أو «مضبوطا» بطبيعة الحال، لأن هذه التعابير تعود إلى كوزمولوجيا القرن التاسع عشر، التي لم تعد قائمة بين ظهرانينا. كتابة التاريخ فن، ولكن لا جدال في أن المبادئ العلمية متوافرة في معالجة المؤرخ للبينات، وأن وجود هذا العنصر العلمي هو الذي يميز التاريخ من الأسطورة. ولعل عنصرا علميا أيضا في النقد يميزه عن التطفل على الأدب من جهة، وعن الاتجاه النقدي المفروض من أعلى، من جهة أخرى. إن وجود العلم في أي موضوع يغير شخصيته من العرضي إلى السببي، من العشوائي والحدسي إلى المنهجي، كما أنه يضمن سلامة وحدة ذلك الموضوع من أي غزو خارجي. وعلى كل، فإن كان بعض القراء يجدون أن كلمة «علمي» تنقل معاني إضافية انفعالية عن بربرية لا يمكن تصورها، فبإمكانهم أن يحلوا محلها كلمات مثل «منهجي» أو «تقدمي»».

90 Cf. TODOROV, T. : Critique de la critique, op. cit., p. 186.

عالم الفكر
العدد 1 المجلد 34 يوليو - سبتمبر 2005

التلقي والتواصل الأدبي
قراءة في نموذج تراثي

د. أحمد المنادي(*)

تمهيد

يتدرج الاهتمام بالمتلقي في مختلف الدراسات المعرفية ضمن نظريات التلقي، التي تعد اجتهادات في إستراتيجيات القراءة. ذلك أن التواصل الإنساني برمته قائم على أساس التلقي بمختلف عناصره التواصلية. وفي هذا الإطار، نجد انشغال المفسرين والأدباء في مختلف الثقافات بالمتلقي، بوصفه محور العمل التواصلي.

ولعل التداول العربي الإسلامي كان أكثر وضوحا في هذا الباب؛ ففي الجانب الديني حرص المفسرون على مراعاة أحوال المتلقين وآفاقهم المعرفية، ولذلك جاءت التفاسير مختلفة في مناهجها ومستويات الخطاب فيها باختلاف السياقات التداولية لكل تفسير. ومن ثم، فإننا أمام إستراتيجيات نصية يشيدها الخطاب التفسيري عموما تكون محكومة بملابسات التلقي. وفي الجانب الأدبي - الذي لم يكن إلى حد ما منفصلا عن الجانب الديني - نجد تصورات وآراء منهجية كثيرة تحفل بها المصنفات الأدبية والنقدية واللغوية القديمة، تنصب على دراسة المتلقي بوصفه المستهدف في كل خطاب أدبي. وستكون هذه الدراسة مناسبة لمقاربة نموذج تراثي متميز في التلقي، وأعني كتاب «دلائل الإعجاز» لعبدالقاهر الجرجاني.

إن القارئ للمشروع البلاغي لعبدالقاهر الجرجاني، خاصة كتابه دلائل الإعجاز، يخلص إلى أن الجرجاني، وهو يناقش مناظريه في مسألة الإعجاز والبلاغة والفصاحة، كان لديه منطلق أساس لم يفصح عنه منذ البداية، وهو أن النص لكي يحقق تأثيره،

(*) أستاذ وباحث في الأدب - أغادير - المغرب.

ويصل إلى قمة جماليته وإبداعيته، لا بد من مراعاة عناصر العملية التواصلية ومكوناتها المحددة في ثلاثة عناصر:

الملقي/ المبدع ———— الخطاب/ النص الإبداعي ———— المتلقي/ القارئ

وسأحرص على تفكيك نظرة الجرجاني لمكونات التلقي المذكورة، مع الفصل المنهجي بينها، وإن كان الجرجاني تناولها في إطار العلاقات القائمة بينها، من دون تمييز بعضها من بعض تمييزا مباشرا.

١ - الملقي: الأساس النفسي

لعل أول ما يطالعنا في كتاب الدلائل، انصراف الكثير ممن تعاطوا البحث في البلاغة، وتأثير الخطاب عن الدقائق والجزئيات التي تجعل إبداعا ما أبلغ من غيره، وأقدر على تبوؤ درجة الإعجاز التي هي قمة التأثير الجمالي، مما جعلهم يعتقدون أن جمالية النص الأدبي مظانها اللغة وأسرارها، من دون اعتبار لدور المبدع، وكيانه النفسي. ففي معرض حديثه عن الفصاحة والبلاغة وما لحقها من الضيم والخطأ يقول: «وجملة الأمر أنه لا يرى (أي كثير من الناس)، النقص يدخل على صاحبه في ذلك، إلا من جهة نقصه في علم اللغة، ولا يعلم أن ههنا دقائق وأسرارا، طريق العلم بها الروية والفكر، ولطائف مستقاها العقل، وخصائص معان ينفرد بها قوم هدوا إليها ودلوا عليها، وكشف لهم عنها، وأنها السبب في أن عرضت المزية في الكلام، ووجب أن يفضل بعضه بعضا، وأن يبعد الشأو في ذلك، حتى ينتهي الأمر إلى الإعجاز»[1].

ومن هذه اللطائف، أن الإبداع يتطلب من النفس المعاناة والمكابدة، والتأمل، لتقديم صورة مركبة ومؤلفة تأليفا يميز مبدعا عن الآخر.

ومناط الجمالية عند الجرجاني جودة النظم بين المعاني النفسية والألفاظ في أسلوب مخصوص، ويعد الأسلوب عنده «ضربا من النظم وطريقة فيه»، وهو خاصية مميزة ترتبط بذاتية المبدع ونفسيته، ويحتاج إلى اللغة ليترجم بها هذا الأسلوب والتامل، وهذا الالتصاق بالذات هو السبب في تفاوت المبدعين وتباين أساليبهم، فيؤدي مبدع معنى يستحيل على غيره تأديته.

إن الأسلوب يرتبط أساسا بعقل المبدع وفكره قبل أن يرتبط باللغة واللفظ، ولذلك اشترط الجرجاني أن يكون التناسق أولا في عقل المبدع وفكره، وبعدهما في الألفاظ، إذ «... ليس الغرض بنظم الكلام أن توالت ألفاظها في النطق، بل أن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل»[2]، ويقول: «وأما نظم الكلم، فليس الأمر فيه كذلك، لأنك تقتفي في نظمها آثار المعاني، وترتبها على حسب ترتب المعاني في النفس. فهو إذن يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو النظم الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء، كيف جاء واتفق،

ولذلك كان عندهم نظيرا للنسج والتأليف والصياغة والبناء، مما يوجب اعتبار الأجزاء بعضها مع بعض، حتى يكون لوضع كلّ حيث وضع علة تقتضي كونه هناك، وحتى لو وضع في مكان غيره لم يصلح»[٣].

إنه استحضار لحظات التأمل والمعاناة والشعور عند المبدع، حيث ترتب المعاني في نفسه على نحو متسق منسجم، ثم يأتي على شاكلتها ترتيب اللغة. فالصورة الجمالية قبل أن تدرك في لغة المبدع وعمله، تدرك في انفعالاته النفسية وتأملاته الذاتية الداخلية، وهذا هو السر في اختلاف قيمة النصوص الإبداعية، على الرغم من التقائها في توظيف ألفاظ ولغة موحدة. إن الإبداع هنا يرتبط بالأسلوب، والأسلوب بدوره جزء من النظم، مما جعل الجرجاني يعتبره صناعة يستعان عليها بالفكر والعقل. «... وأوضح من هذا كله هو أن النظم صنعة يستعان عليها بالفكرة لا محالة. وإذا كانت مما يستعان عليها بالفكرة ويستخرج بالروية، فينبغي أن ينظر في الفكر بماذا تلبس؟ أبالمعاني أم بالألفاظ؟ فأي شيء وجدته الذي تلبس به فكرك من بين المعاني والألفاظ، فهو الذي تحدث فيه صنعتك، وتقع فيه صياغتك ونظمك وتصورك»[٤].

لقد اعتبر الجرجاني صياغة الأسلوب ونظمه كصياغة الفنون الجميلة الأخرى، بل شبهه بالصناعة، وهو يهدف من وراء هذا إلى إثبات فرضيته التي انطلق منها، والمتمثلة في كون مصدر التأثير والجمالية مصدرا عقليا نفسيا، وليس لغويا لفظيا. فصفة الجمال توجد في جميع الأشكال والفنون التعبيرية، إذ تشترك كلها في المنطلقات النفسية، وضرورة النظم والصياغة المنسجمة المتسقة، وتختلف في التجليات والتمظهر من لغة منطوقة أو مكتوبة إلى نحت ورسم وألوان

الأدب ← الانسجام والنظم الجيد → الفنون الجميلة

< بجميع أجناسه >   < مصدر الجمال والتأثير >   < بجميع تشكلاتها >

فالرسام مثلا، ينطلق من صور فنية متركبة في نفسه وذهنه ليبدع لوحة فنية متسقة الألوان، تأخذ لب المشاهد، وتثير دهشته، كما يفعل الشعر بمتلقيه. والسر في ذلك يكمن في اختيار الأصباغ وتحديد مقاديرها وتوزيعها على اللوحة بشكل يتلاءم مع ما يتصوره في ذهنه من معان وصور. فهي صنعة تحتاج إلى حذق وتمرس. ولهذا، فالتأثير الجمالي خاصية تشترك فيها جميع الفنون، ما حصل لها دقة التصوير وانسجام التأليف والنظم. «... إنما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش، فكما أنك ترى الرجل قد تهدى في الأصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج، إلى ضرب من التخير والتدبر في أنفس الأصباغ، وفي مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجه لها وترتيبه إياها، إلى ما لم يتهد إليه صاحبه، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب، وصورته أغرب، كذلك حال الشاعر والشاعر في توخيهم معاني النحو ووجوهه، التي علمت أنها محصول النظم»[٥].

إن بؤرة تصور الجرجاني هي إقناع خصومه بأسبقية المعاني النفسية العقلية على اللغة، ولهذا أسهب كثيرا في مناقشة قضية اللفظ والمعنى وعلاقتهما بالنظم، وكانت النتيجة أن أكد على أن اللغة ما هي إلا أداة وظيفية تعبر عن المعاني الباطنية للمبدع، «... من حيث إن الألفاظ إذ كانت أوعية للمعاني، فإنها لا محالة تتبع المعاني في مواقعها، فإذا وجب لمعنى أن يكون أولا في النفس، وجب للفظ الدال عليه أن يكون مثله أولا في النطق...»[٦].

ويستلزم نظم المعاني في النفس وترتيبها ضرورة إلمام الملقي/ المبدع بالمعاني النحوية وأحكامها، وهذا شرط آخر ينضاف إلى شرط المعاناة والمكابدة. والمعاني النحوية عنده شيء غير علم النحو المعروف، إنها تتجاوز معرفة القواعد النحوية لتشمل بؤر الخطاب وأنساقه ودلالاته المختلفة، إنها مظهر من مظاهر جمالية الخطاب وبراعة التصوير، «... وذلك أنّا لا نعلم شيئا يبتغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر في وجوه كل باب وفروقه، فينظر في «الخبر» إلى الوجوه التي تراها في قولك: «زيد منطلق»، و«زيد ينطلق»، و«منطلق زيد»، و«زيد المنطلق»... وفي الشرط والجزاء إلى الوجوه التي تراها في قولك: «إن تخرج أخرج»، و«إن تخرج فأنا خارج»... فيعرف لكل من ذلك موضعه ويجيء به حيث ينبغي له... هذا هو السبيل، فلست بواجد شيئا يرجع صوابه إذا كان صوابا وخطؤه إن كان خطأ إلى النظم، ويدخل تحت هذا الاسم، إلا وهو معنى من معاني النحو قد أصيب به موضعه، ووضع في حقه أو عومل بخلاف هذه المعاملة... واستعمل في غير ما ينبغي له. فلا ترى كلاما قد وصف بصحة نظم أو فساد... إلا وأنت تجد مرجع تلك الصحة وذلك الفساد... إلى معاني النحو وأحكامه»[٧].

إن الجرجاني يميز بين منحيين اثنين في النحو:

- النحو التركيبي البنيوي: وهو ضروري لخلق التواصل بين المبدع والمتلقي.
- النحو النفسي: وتكمن أهميته في ضبط أصناف الكلام وعلاقاته الباطنية.

وهذا يعني أنه حاول الوصول إلى جمالية الخطاب وبلاغته من خلال علم النحو نفسه. ومن واجب الملقي أن يدرك الفروق الجوهرية بين مكونات اللغة والنحو على حد سواء، لأن جمالية القول لا تحصل إلا بحسن توظيف هذه المكونات، وحسن توظيفها لا يتم إلا عن طريق إدراك خاصياتها ووظائفها الدلالية. والفرق بين نظم ونظم مرده مقدرة المتكلم ومهارته وكفاءته الخاصة في استخدام «القوانين» التي يتيحها «نحو اللغة المعينة». «وإذا كان المتكلم لا يملك حيال العلامات/ الألفاظ شيئا من الحرية بحكم وضعيتها وعرفيتها، فإنه يمتلك حرية لا يستهان بها إزاء «قوانين النحو» التي «ينظم» من خلال قواعدها العلامات اللغوية»[٨].

٢ - الخطاب / النص : البناء والدلالة

يكتسي حديث الجرجاني عن «الكلام» في كتابه «دلائل الإعجاز» أهمية قصوى، لكونه يشكل صلة الوصل بين طرفي عملية التواصل: الملقي والمتلقي، سواء أكان هذا الكلام منطوقا أم مكتوبا. ويتوقف التواصل هنا على طبيعة الخطاب تركيبا ودلالة، ولهذا كان اشتغال الجرجاني على الخطاب يسير في اتجاهين اثنين متوازيين: **الأول** يشمل الحديث عن الخطاب باعتباره بنية وتركيبا يستدعي مجموعة من الشروط والمكونات التي تجعله بنية منسجمة منسقة. وقد شملت دراسته في هذا الباب مختلف بنيات الخطاب، بدءا بأصغر تركيب، الذي هو الجملة البسيطة، وصولا إلى تركيب أكبر يشمل مجموعة من الجمل ضمن نص شعري أو قرآني. أما **الثاني**، فانصب حول الدلالة/ المعنى، وما تثيره من مشاكل وقضايا خاصة من طرف المتلقي، مما سيدفع بالجرجاني إلى تركيز حديثه عن قضية «معنى المعنى»، أو ما يصطلح عليه بالمعنى بالأول والمعنى الثاني. ومن ثم، يؤكد مسألة تعتبر من آليات تحليل الخطاب في الدرس اللساني الحديث، إنها السياق الحضاري والثقافي، أو الاعتبار التداولي للخطاب. ويمكن توضيح منظور الجرجاني للخطاب ومظاهره بالخطاطة التالية:



٢-١- البناء النحوي والتركيبي:

٢-١-١- «النظم»:

يبدو من خلال نصوص «الدلائل» المتعلقة بالنظم أن الحديث عن النظم بمعزل عن النحو لا يسعف في إدراك مقصدية الجرجاني من نظريته في نظم الكلام. ولذلك، جاء الحديث عن النظم مقترنا بالنحو، لما بينهما من علاقة متلازمة لا يمكن للفصل بينهما، إلا أن يكون فصلا منهجيا ليس غير.

فنظرية النظم لم يقترن وجودها بالجرجاني، وإنما فضله فيها أنه طورها وحاول أن يقدمها لمتلقيه على شكل تصور متكامل واضح، يجعل باعه فيها أطول من غيره ممن سبقوه إلى الحديث فيها من أمثال الجاحظ والرماني والباقلاني والقاضي عبدالجبار. لكن حديثهم فيها كان مجرد إشارات تحتاج إلى مزيد من الدقة والشرح والتفصيل. ولهذا، سيعترف عبدالقاهر بجهود من سبقوه إلى الخوض في أمر النظم، لكن سيحمل نفسه عناء الكشف عن ضعفهم فيه، ومن ثم تبسيط ما أجمل فيه. وقد عبر عن ذلك بقوله: «ولم أزل منذ خدمت العلم أنظر في ما قاله العلماء في معنى «الفصاحة» و«البلاغة» و«البيان» و«البراعة»، وفي بيان المغزى من هذه العبارات المراد بها. فأجد بعض ذلك، كالرمز والإيماء، والإشارة في خفاء، وبعضه كالتنبيه على مكان الخبيء ليطلب، وموضع الدفين ليبحث عنه فيخرج... ووجدت المعول على أن ههنا نظما وترتيبا وتأليفا وتركيبا، وصياغة وتصويرا ونسجا وتحبيرا»[9].

إن الجمالية في الكلام/ الخطاب لا يكفي أن يومأ إليها بكونها تكمن في النظم الجيد للكلام والإتيان به على طريقة خاصة في الصياغة، إذ الأمر يحتاج إلى مزيد من البيان والإفصاح عن القصد من جيد النظم ورديئه، وعن خصوصية الترتيب والصياغة. وهذه العمومية التي طبعت الحديث عن نظم الكلام هي التي يحاول الجرجاني إزالتها، موضحا معنى النظم، ومشتغلا على نصوص بمنزلة تطبيق لتصوره لمزية الكلام: «.. ولا يكفي أن تقولوا: إنه خصوصية في كيفية النظم، وطريقة مخصوصة في نسق الكلم بعضها على بعض، حتى تصفوا تلك الخصوصية وتبينوها، وتذكروا لها أمثلة، وتقولوا: مثل كيت وكيت»[10].

النظم عند الجرجاني يرتكز على عنصرين أساسيين:

- التعلق والبناء.
- مقتضيات علم النحو.

والتعلق في الكلام من أجل بناء بعضه على بعض يقتضي إدراك جميع أصناف العلائق التي تحصل بين المكونات المجردة للغة (الاسم، الفعل، الحرف)، ومعرفة جميع الاحتمالات المتوالية التي تنتج عن التعالقات بين هذه المكونات الثلاثة، والتي حصرها في ثلاثة أقسام:

- تعلق الاسم بالاسم.
- تعلق الاسم بالفعل.
- تعلق الحرف بهما.

لقد بين الجرجاني جميع الحالات التي تحكم هذه التعالقات[11]، وهذا التعلق لا يمكن أن يحصل إلا باحترام مقتضيات علم النحو وقوانينه، «واعلم... أن لا نظم في الكلم ولا ترتيب، حتى يعلق بعضها ببعض، ويبنى بعضها على بعض، وتجعل هذه بسبب من تلك»[12]. وفي علاقة النحو بالنظم يقول: «اعلم أن ليس «النظم» إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه

«علم النحو»، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت، فلا تزيغ عنها وتحفظ الرسوم التي رسمت لك، فلا تخل بشيء منها»[١٣].

وهنا لا بد من الإشارة إلى أن عبدالقاهر يميز بين الجانب المعياري في النحو من جهة، الذي يتعلق بالقواعد النحوية والإعراب والشكل... وبين المعاني النحوية من جهة ثانية، وترتبط بمدلول العبارات داخل سياقاتها وأنساقها المختلفة.

إن الكلام الفصيح عنده ينقسم إلى قسمين: قسم تعزى المزية فيه والحسن إلى اللفظ، وقسم يعزى ذلك فيه إلى النظم، والنظم «إنما هو توخي معاني النحو وأحكامه وفروعه ووجوهه، والعمل بقوانينه وأصوله، وليست معاني النحو معاني ألفاظ، فيتصور أن يكون لها تفسير»[١٤]، فالمعاني النحوية يراد بها المعنى الذي يفهم من الكلمات المنظومة داخل نسق وسياق محكومين بأصول النحو. وهذا يعتبر توسيعا لدائرة علم النحو؛ ليضم بجانب القواعد المعيارية تقنيات التصوير والتفنن بحثا عن لذة النص وجودته. والمعاني النحوية ليست مقصورة على قوم دون غيرهم، فبإمكاننا أن نجد البدوي الذي لم يسمع بالنحو قط، ولم يعرف المبتدأ والخبر، يحسن النظم كما لم يحسنه المتقدم في علم النحو، لأنه يعرف الفرق مثلا بين أن يقول: جاءني زيد راكبا، وبين قوله: جاءني زيد الراكب وهكذا. فالجرجاني ينظر إلى دلالة التركيب من خلال تفاعل دلالات العلامات اللغوية، ودلالات التركيب معا. ومثل لذلك بمن يأخذ قطعا من الذهب أو الفضة، فيذيب بعضها في بعض حتى تصير قطعة واحدة.

يبدو أن منهج الجرجاني في الحكم على فساد العبارات أو جودتها ينفذ إلى البحث في المكونات الباطنية والعلاقات السياقية والداخلية التي تربط بين الكلمات، ويهتم كذلك بإظهار معانيها وكشف غموضها وطلاسمها. والنظم الجيد لا بد من أن يمر عبر قناة رئيسية هي النحو، لأن به تكتمل جمالية الصورة ويحصل التأثير، وبذلك يكون النحو ضروريا بالنسبة إلى الطرفين معا: الملقي والمتلقي حتى يتحقق التواصل بينهما.

٢-١-٢- الانسجام الداخلي للخطاب:

يتخذ انسجام الخطاب عند عبدالقاهر مظاهر متنوعة، فبعد بيانه لموقع النظم في تحقيق التماسك والاتساق، عرض مظاهر أخرى أكثر ارتباطا بعلوم البلاغة، من قبيل الفصل والوصل والتقديم والتأخير.

٢-١-٢-١- الفصل والوصل:

ويتمحور هذا المبحث البلاغي عنده في معرفة «ما ينبغي أن يصنع في الجمل، من عطف بعضها على بعض، أو ترك العطف فيها والمجيء بها منثورة تستأنف واحدة منها بعد الأخرى»[١٥].

ولعل أهم المبادئ التي تحكم الفصل والوصل بوصفه أحد التجليات السطحية/ العميقة لانسجام الخطاب واتساقه [١٦] تكمن في:

أ- **الأساس النحوي:** حيث انطلق الجرجاني من القيود النحوية التي بلورها النحاة من أجل ضبط العطف، واستثمر هذه المعطيات النحوية قصد مقارنة الفصل والوصل بلاغيا، فأوجز هذا الأساس في:

- عطف المفرد على المفرد.
- عطف الجملة على الجملة.
- الأسماء الواصفة أو المؤكدة لا تحتاج إلى رابط يربطها بموصوفها أو مؤكدها.
- ما يسري على المفرد من هذا الجانب هو ما يسري على الجمل إذا كانت الجملة مؤكدة لما قبلها.

ب - **المبادئ المعنوية:** اعتمد الجرجاني على ما يسميه «معنى الجمع»، في تبرير العطف بين الجملتين اللتين لا يوجد بينهما حكم مشترك، أو مبدأ التضام النفسي والتضام العقلي، حيث ينظر فيه الجرجاني إلى العطف من زاوية التلقي، أي من خلال علاقة المتلقي بالخطاب، بحيث تعود مقبولية العطف، لا إلى أسباب معنوية وإنما إلى أسباب تداولية[١٧].

أما في ما يرتبط بالعلاقة الخفية القائمة بين الجمل المشكلة للخطاب، فاهتم بها الجرجاني من خلال حديثه عن الفصل مركزا على مقولتين: التأكيد والاستفهام المقدر. وكانت خلاصته في هذا الباب أن حصر الجمل في ثلاثة أضرب «جملة حالها مع التي قبلها حال الصفة مع الموصوف والتأكيد مع المؤكد، فلا يكون فيها العطف البتة، لشبه العطف فيها لو عطفت، بعطف الشيء على نفسه، وجملة حالها مع التي قبلها حال الاسم يكون غير الذي قبله، إلا أنه يشاركه في حكم، مثل أن يكون كلا الاسمين فاعلا أو مفعولا أو مضافا إليه، فيكون حقها العطف. وجملة ليست في شيء من الحالين، بل سبيلها مع التي قبلها سبيل الاسم مع الاسم لا يكون منه شيء،... بل هو شيء إن ذكر لم يذكر بأمر ينفرد به.... وحق هذا ترك العطف البتة»[١٨].

٢-١-٢-٢- التقديم والتأخير:

وأما التقديم والتأخير باعتباره مقولة بلاغية تسهم في تبئير الخطاب، فإن الجرجاني استفاض في الحديث فيها أكثر من حديث النحاة، حتى أن التقديم والتأخير يعد من تشكلات جمالية النص «ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك، أن قدم فيه شيء وحوّل اللفظ عن مكان إلى مكان»[١٩]، فإذا كان بعض النقاد يرى في التقديم والتأخير ضربا من التكلف، وكذلك الأمر في الحذف والتكرار والإظهار والفصل والوصل، فإن ذلك في نظر الجرجاني جهل بالبلاغة وفروقها الدقيقة، لذلك وقف عندها وقفة متأنية وذكية، فبحث الفروق التي يتضمنها التقديم والتأخير، خاصة مع استخدام همزة الاستفهام أو النفي والإثبات،... فأخضعها لمعاني النحو وكشف عن جماليتها وفنيتها، مؤكدا على أن جمالية الخطاب وفصاحته مرادها إلى النظم الدقيق الذي لا يظهر إلا في اتحاد

أجزاء الكلام ودخول بعضه في بعض. ونستنتج أن الجرجاني يؤمن بأن كل تغير يحدثه المتكلم/ المبدع في بنية الخطاب وتركيبه، فإنما يتوخى، من ذلك أمرين اثنين: **أولهما** تغيير دلالة الخطاب، ومعناه. **وثانيهما** إحداث نوع من التأثير (التأثير بمعناه العام) في المتلقي.

٢-٢- البناء الدلالي :

يميز الجرجاني في البناء الدلالي بين الألفاظ التي تحمل معنى أولا، وبين الألفاظ التي تحمل معنى ثانيا يطلق عليه معنى المعنى. فالألفاظ بوصفها وحدات التركيب الكلامي تحمل دلالات توقيفية أو عرفية هي ما يسميها بالمعاني الأوائل، والمتلقي هنا لا يحتاج بذل أي جهد لفهم القصد، إذ الخطاب يأتي في شكله البسيط الذي لا يحمل إلا دلالة واحدة، والأمر يختلف تماما حينما نكون بصدد الخطاب المتعدد الدلالة، حيث ننتقل من مستوى التواصل العادي إلى مستوى التواصل المعقد، الذي يحتاج معه المتلقي إلى اكتشاف المعاني الثواني اعتمادا على سياق الخطاب وتداوله وفك شفرة معناه، ولذلك عرف المعنى بقوله «المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة»[٢٠]، وسيأتي تفصيل هذا الأمر في العنصر الثالث المتعلق بالمتلقي.

وعموما، ومن دون إثارة قضية اللفظ والمعنى في كتاب دلائل الإعجاز، فإن الجرجاني ناقش قيمة اللفظ ودلالته مفردا منعزلا، كما ناقشها في إطار سياقها التركيبي، وميز بين اللفظ ودلالته مفردا منعزلا، كما ناقشها في إطار سياقها التركيبي، وميز بين اللفظ بوصفه وعاء والمعنى بوصفه حمولة، «ومن المعلوم أن لا معنى لهذه العبارات وسائر ما يجري مجراها، غير وصف الكلام بحسن الدلالة وتمامها في ما كانت له دلالة، ثم تبرجها في صورة هي أبهى وأزين وآنق وأعجب وأحق بأن تستولي على هوى النفس، ولا جهة لاستعمال هذه الخصال غير أن تأتي المعنى من الجهة التي هي أصح لتأديته، وتختار له اللفظ الذي هو أخص به، وأكشف عنه وأتم له، فينبغي أن ينظر إلى الكلمة قبل دخولها في التأليف، وقبل أن تصير إلى الصورة التي بها يكون الكلم إخبارا وأمرا ونهيا واستخبارا وتعجبا ... هل يتصور أن يكون بين اللفظ تفاضل في الدلالة حتى تكون هذه أدل على معناها الذي وضعت له من صاحبتها على ما هي موسومة به»[٢١]، ويحضر النظم هنا متحكما في تحديد الدلالة، فبتغيره تتغير دلالة الخطاب وإن احتفظ بالمادة اللغوية (الألفاظ) نفسها. «وجملة الأمر أن صور المعاني لا تتغير بنقلها من لفظ إلى لفظ حتى يكون هناك اتساع ومجاز، وحتى لا يراد من الألفاظ ظواهر ما وضعت له في اللغة، ولكن يشار بمعانيها إلى معان أخرى، واعلم أن هذا كذلك ما دام النظم واحدا، فأما إذا تغير النظم فلا بد حينئذ أن يتغير المعنى على ما مضى من البيان في مسائل التقديم والتأخير، وعلى ما رأيت في... قولك «إن زيدا كالأسد»، و«كأن زيدا الأسد»، ذلك لأنه لم يتغير من اللفظ شيء، وإنما تغير النظم فقط»[٢٢].

إن الجرجاني كان دقيق النظر حين وقف على جدلية اللفظ والمعنى من جهة، وجدلية المعنى والنظم من جهة ثانية، فاللفظ وعاء للمعنى - وهنا تأكيدعلى أولوية المعنى وأسبقيته - وهذا المعنى يمكن أن يصير بدوره وعاء لمعنى آخر. وهكذا قدم هذه الجدلية في صورة من عالم الواقع:

الجارية ـــــــ المعرض ـــــــ الوشي والحلي
المعنى ١ اللفظ المعنى ٢

«فإذا رأيتهم يجعلون الألفاظ زينة للمعاني... أو يجعلون المعاني كالجواري، والألفاظ كالمعارض لها، وكالوشي المحبر واللباس الفاخر والكسوة الرائقة إلى أشباه ذلك، مما يفخمون به أمر اللفظ، ويجعلون المعنى ينبل به ويشرف، فاعلم أنهم يصفون كلاما قد أعطاك المتكلم أغراضه فيه من طريق معنى المعنى... وإن المعرض وما في معناه ليس هو اللفظ المنطوق به، ولكن معنى اللفظ الذي دللت به على المعنى الثاني... فالمعاني الأول المفهومة من أنفس الألفاظ هي المعارض والوشي والحلي وأشباه ذلك، والمعاني الثواني التي يومأ إليها بتلك المعاني، هي التي تكسى تلك المعارض، وتزين بذلك الوشي والحلي»[٣٢].

٣- المتلقي: الأساس التداولي

اهتم البلاغيون القدامى بالسياق الداخلي للخطاب للوقوف على العلاقات التي تتحكم في بنية الخطاب ودلالته، وما تحدثه التغيرات التي تشمل التركيب في دلالة الخطاب. كما اهتموا بسياق آخر خارج الخطاب عبروا عنه بمفهوم «المقام»، يتوخون من ورائه الوقوف على القرائن الخارجية التي تسهم بشكل كبير في تحديد الدلالة أو توضيحها. وهذه القرائن المقامية تتخذ تمظهرات مختلفة، منها ما يرتبط بزمان الخطاب ومكانه أو بوضع الملقي/ المتكلم، ومنها ما له صلة وثيقة بالمتلقي وأفق انتظاره. فكما تختلف درجات تلقي النص ومستوياته بين كل من الفقيه والأصولي والنحوي والبلاغي... حيث تتباين آفاق انتظارهم وأغراضهم من تلقيه، فإن المتلقي أيضا لا يمكن النظر إليه على أنه متلق واحد، وإنما هو قراءة من بين قراءات مختلفة، تتعامل مع الخطاب حسب آفاقها ومداركها. ولعل هذا من الأسباب المباشرة التي تجعل النص يخترق الزمان والمكان، ويحيا مع متلقيه وقارئه. وإذا كان من أصناف المتلقين من يقرأ ويؤول بحثا عن المتعة والتسلية، فإن منهم كذلك من يتلقى الخطاب، وهو يروم استنباط القراءات المتناهية، بتعبير د. محمد مفتاح، أو توجيه التاريخ والمساهمة في صنعه.

ولا بد من الإشارة إلى أن خصائص الخطاب المتنوعة وطرق براهينه وأدوات إقناعه وهيئة المخاطبين وكيفية تلقيهم إياه، مجال اهتم به أيضا في عصرنا الحديث درس التداوليات بمدارسه المختلفة، كما اشتغل به الهرمنوطيقيون الذين يبحثون في تأويل النصوص وتفسيرها، سواء كانت هذه النصوص دينية أو تاريخية أو أدبية [٢٤]، وينصب اهتمامهم على علاقة النص بالفضاء الثقافي والاجتماعي الذي أنتج فيه، وعلى علاقة المتلقي به، مفسرا أو ناقدا. والبحث في هذه العلاقات لا نعدمه في تراثنا، خاصة ما يتعلق منه بتفسير النصوص المقدسة، والذي سنجد له صدى واسعا في مباحث البلاغة والنقد [٢٥].

في هذا الجزء المرتبط بالمتلقي سأحاول الوقوف على منظور الجرجاني إلى المتلقي من خلال ثلاثة محاور:

- المتلقي و«معنى المعنى».
- المتلقي وتأثير الخطاب.
- المتلقي: التأمل والقراءة.

٢ - ١ - المتلقي و«معنى المعنى»:

إذا كان معظم البلاغيين والنقاد حصروا بحثهم في بيان أن حسن الكلام إنما يرجع إلى لفظ حسن أو معنى جميل، فإن عبدالقاهر الجرجاني، وهو يؤسس لقانون النظم باعتباره معيار استحسان الكلام واستهجانه، نظر إلى اللغة على أنها نظام من العلامات والسمات الدالة على المعاني، واللفظ لا يعدو أن يكون علامة دالة على مدلول ما، ولا تكتسب هذه العلامة قيمتها إلا من خلال علاقتها بمدلولها من جهة، وعلاقاتها مع العلامات المجاورة من جهة ثانية. وقد رد على من زعموا أن مزية الكلام مرتبطة باللفظ قائلا: «... وذلك أن الألفاظ أدلة على المعاني، وليس للدليل إلا أن يعلمك الشيء على ما يكون عليه. فأما أن يصير الشيء بالدليل على صفة لم يكن عليها، فما لا يقوم في عقل، ولا يتصور في وهم»[٢٦]، والأمر هنا أشبه ما يكون بحديث اللسانيين عن الدليل اللغوي؛ مميزين بين مكوناته الصوتية ومفاهيمه الذهنية. وهذه العلامات اللغوية المفردة عند الجرجاني تدخل في شق أكبر من العلامات كي تؤدي وظيفتها التواصلية أو الإبداعية. أي أن وظيفة اللغة متوقفة على نسق العلاقات التي تربط بين مكونات التركيب اللغوي، ولذلك، فألفاظ اللغة لم توضع إلا لضم بعضها إلى بعض، فتكون الفائدة «اعلم... أن الألفاظ المفردة التي هي أوضاع اللغة، لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها، ولكن لأن يضم بعضها إلى بعض، فيعرف فيما بينها من فوائد، والدليل على ذلك أنا إن زعمنا أن الألفاظ إنما وضعت ليعرف بها معانيها في أنفسها، لأدى ذلك إلى ما لا يشك عاقل في استحالته، وهو أن يكونوا قد وضعوا للأجناس الأسماء التي وضعوها لها لتعرفها بها، حتى كأنهم لو لم يكونوا قالوا: «رجل» و«فرس» و«دار»، لما كان يكون لنا علم بهذه الأجناس»[٢٧].

إن عبدالقاهر الجرجاني لم يقف عند هذا الحد من الحديث عن الدليل اللغوي في مستواه البسيط، بل لامس جانبا مهما من مباحث الدلالة، يرتبط بالجانب التداولي. وذلك حينما يصبح المدلول اللغوي بدوره علامة على مدلول آخر. وهنا تزداد مهمة المتلقي تعقيدا، بحيث لم يعد الأمر يقتصر على التوقف عند المعنى المفهوم من ظاهر اللفظ «والذي تصل إليه بغير واسطة»[٢٨]، بل يقتضي منه الانتقال من هذا المستوى التوقيفي والعرفي للغة، والمتسم بالمباشرة إلى البحث عن الدلالات غير المباشرة باعتبارها معاني ثواني حيث «تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر»[٢٩]، وذلك بالاعتماد على قرائن وعوامل خارج الخطاب.

وأول جهد يبذله المتلقي في فك شفرة المعنى هو الاستدلال العقلي على المعنى المقصود. وهذا من شأنه أن يجعل المتلقي طرفا مساهما في بناء النص من حيث تأويله وبيان دلالته. وقد ذكر الجرجاني ذلك في تصنيفه للكلام وهو بصدد البحث عن «ميكانيزمات» الكناية والاستعارة والتمثيل «... الكلام على ضربين: ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض، **أولا** ترى أنك إذا قلت «هو كثير رماد القدر» أو قلت «طويل النجاد»، أو قلت في امرأة «نؤوم الضحى»، فإنك في جميع ذلك لا تفيد غرضك الذي تعني من مجرد اللفظ، ولكن يدل اللفظ على معناه الذي يوجبه ظاهره، ثم يعقل السامع من ذلك المعنى على سبيل الاستدلال، معنى **ثانيا** هو غرضك، كمعرفتك من «كثير رماد القدر» أنه مضياف، ومن «طويل النجاد» أنه طويل القامة، ومن «نؤوم الضحى» في المرأة أنها مترفة مخدومة، لها من يكفيها أمرها...»[٣٠].

إن المتلقي وهو بصدد فك شفرة المعنى يفترض فيه أن يكون مدركا لمرجعية الخطاب ومنتجه، وهذا الإدراك ينبني على معرفة سياقين اثنين: سياق عام وآخر خاص.

السياق العام: وهو سياق حضاري يشمل أعراف المجتمع الذي ينتمي إليه النص وتقاليده، فدلالة «نؤوم الضحى»، وغيرها من العبارات المجازية، تتطلب الإحاطة - إلى جانب العلاقات اللغوية - بالعلاقات الكامنة خارج اللغة، ومصدرها بيئة الإنسان العربي، وما تنطوي عليه من مقومات حضارية. إلا أن هذا النوع من العبارات - كما يرى عزالدين إسماعيل - يمكن أن تصبح مبتذلة بحكم تواترها وكثرة تداولها، ومن ثم يسهل فك شفرتها، حيث يثبت لها معناها الثاني بالتواتر «فلم تعد بالمتلقي حاجة إلى الخبرة بمجموع الأعراف التي رشحت العبارة للدلالة على هذا المعنى الثاني. وعندئذ لا تبرز أهمية الاتكاء بالضرورة على الأعراف المكونة للسياق الحضاري في إدراك المعنى الثاني لعبارة ما، إلا عند مواجهة العبارات البكر أو الطازجة، سواء اشتملت على كناية أو استعارة أو تمثيل أو لم تشتمل»[٣١].

السياق الخاص: وهو سياق الخطاب من حيث الموقف الذي قيل فيه، كأن يكون مثلا موقف مدح أو هجاء أو حرب، «ألا ترى أنك لما نظرت إلى قولهم «هو كثير رماد القدر»، وعرفت منه أنهم أرادوا أنه كثير القرى والضيافة، لم تعرف ذلك من اللفظ، ولكنك عرفته بأن رجعت إلى نفسك، فقلت إنه كلام قد جاء عنهم في المدح، ولا معنى للمدح بكثرة الرماد. فليس إلا أنهم أرادوا أن يدلوا بكثرة الرماد على أنه تنصب له القدور الكثيرة، ويطبخ فيها للقرى والضيافة، وذلك لأنه إذا كثر الطبخ في القدور كثر إحراق الحطب تحتها، وإذا كثر إحراق الحطب كثر الرماد لا محالة»[22].

فالمدح الذي يشمله السياق هنا يساعد المتلقي على استنباط المعنى المقصود وهو الكرم، وعليه فإن السياق هنا يلعب دور توجيه فكر المتلقي وقراءته نحو قصد المتكلم، زيادة على ما حصل له من معارف ومدارك متعلقة بالمحيط الثقافي والحضاري للخطاب. وإن كان هذا لا يمنع أن تختلف تأويلات المتلقي وتتعدد قراءاته لنص واحد، وذلك بحسب ظروفه ومستويات إدراكه.

إن البحث عن المعنى المقصود من خلال فك شفرته، أمر يقوم على الاستدلال العقلي من طرف المتلقي، حيث تخرج الدلالة عن سياقها النحوي لتتأسس على الكناية والاستعارة والمجاز «والمراد بالكناية... أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه ويجعله دليلا عليه، مثال ذلك قولهم «هو طويل النجاد» يريدون طويل القامة... فقد أرادوا في هذا كله كما ترى معنى، ثم لم يذكروه بلفظه الخاص به، ولكنهم توصلوا إليه بذكر معنى آخر من شأنه أن يردفه في الوجود، وأن يكون إذا كان. أفلا ترى أن القامة إذا طالت طال النجاد...»[23].

وقد علق «نصر حامد أبو زيد» على كلام الجرجاني قائلا: «إن هذا الحديث عن «المعنى» الذي يريده الشاعر، ومن «المعنى التالي وجوديا»، الذي يأتي الشاعر باللفظ الدال عليه، حديث يؤكد وعي عبدالقاهر بعملية «التداخل الدلالي»، أو «السمطقة» في الدلالة اللغوية، حيث يشير اللفظ - الدال اللغوي - إلى مدلول يكون في ذهن المتلقي صورة - شبه أيقونية - تتحول بدورها إلى دال - غير لغوي في هذه الحالة - يشير إلى مدلول الشاعر، هذا المدلول هو «المعنى الأصلي» في تعبير الشاعر، وهو «المعنى الثاني» أو «معنى المعنى» من زاوية المتلقي»[24]، ولعل عملية انتقال المعنى هذه تعتبر أهم آليات تأويل الخطاب. فالنص الواحد حينما يصبح ملكا للمتلقي يتحول إلى نصوص ودلالات متباينة، الشيء الذي يفسر صعوبة وضع قواعد ضابطة للدلالة، خاصة في درسنا البلاغي القديم. وقد لاحظ عز الدين إسماعيل أن المعنى الثاني الذي يحكمه السياق الحضاري ليست له قوة المعنى الأول واستقراره، وإنما هو قابل للتعدد، بل قابل للتغير أو التراجع أو الإهمال والنسيان مع مضي الزمن، ولأنه متولد أصلا من علاقة خاصة بين المدلولات (المعاني)، لا الدوال (الألفاظ)، فإنه

غير قادر على أن يستقر نهائيا في ذاكرة اللغة. ويعلل رأيه هذا قائلا: «إن عبارة مثل «كثير رماد القدر»، عندما يستمع إليها المخاطب من سكان المدن اليوم، ممن لم يلقنوا بالدرس معناها الثاني، لن يكون قادرا على استنباط معناها الثاني، لا لضعف كفاءته اللغوية، بل لأن معيار التأويل - أعني السياق الحضاري - قد تراجع مع مضي الزمن، ولم يعد يشكل جانبا من تجربته اللغوية، فمع تراجع التشفير الحضاري للمعنى في زمن لاحق يصبح من الصعب الحديث عن قصد المتكلم، أو التماسه، لا سبيل إذن إلى القطع بمقصد المتكلم من نص العبارة التي يسوقها، وهذا ما يفتح المجال للاجتهاد في التفسير او التأويل، ولن يكون المتكلم نفسه حجة على ما قصد إليه لأن «النص هو ما ينجح في أن يقوله، لا ما قد يؤكد الكاتب/ المتكلم أنه قصد إلى قوله»[٣٥].

إن المعنى الثاني - عند الجرجاني - ليس مجرد نقل لفظ من المعنى الذي وضع له في الأصل إلى معنى آخر، لكنه تصور ذهني تطوع له اللغة من أجل إبلاغه للمتلقي، ويصبح المعنى الثاني تصورا أولا في ذهن المتكلم، يستعمل المعنى الأول للغة وسيلة لبثه «وجملة الأمر أن صور المعاني لا تتغير بنقلها من لفظ إلى لفظ حتى يكون هناك اتساع ومجاز، وحتى لا يراد من الألفاظ ظواهر ما وضعت له في اللغة، ولكن يشار إلى معان أخرى»[٣٦].

وكلام الجرجاني ينطوي على «أن المعنى الثاني تصور أصلي في ذهن المتكلم يتوسل إلى نقله للمتلقي بالمعنى الأول، اي أن عبد القاهر حين أكد على معنى اللفظ الذي يشار به إلى معنى ثان، جعل بهذا التأكيد المتكلم بإزاء حقول تصورية متعددة، يعتبر محتوى اللغة الطبيعية - لا عبارتها - طريقا إلى التعبير عنها، وهو ما قد يمكننا من أن نضع ترسيمة تواصلية لهذه الحقول توضح مستواها بالنسبة للباث أو للمتلقي»[٣٧].



وقد استنتج الباحث «إدريس بلمليح» من هذا التصور ما يلي:

- إن المعاني الثواني خاضعة لحقول تصورية هي منبع الإخبار الأصلي بالنسبة إلى المرسل.
- إن المعاني الأول ليست سوى تشفير لغوي للمعاني الثواني، أي أن الباث يستطيع أن ينقل حقوله التصورية إلى المتلقي عبر تشفير سيميائي غير لغوي.
- إن المرسل إليه لا يمكن أن يدرك مقصد المرسل إلا بأن يفك شفرة المعاني الأول.
- إن الحقول التصورية متداخلة مع الحقول المعجمية تداخلا يجعل مستواها السيميائي غامضا.

٣ - ٢ - المتلقي وتأثير الخطاب:

إن حضور عنصر التأثير في الخطاب يجعله مخالفا للكلام اليومي، ويبوؤه موقع الجمالية، ومن ثم يستطيع هذا الخطاب أن يحيا بحياة متلقيه ويتنامى عبر اكتشاف عناصر التأثير والتفاعل الكامنة فيه. وهذا ما عبر عنه الناقد الألماني H.R. Jauss قائلا: «إن العلاقة بين الأثر الفني وقارئه علاقة تتميز بمظهر مضاعف: جانب منه جمالي صميم، وجانب تاريخي ومتسلسل. وذلك لأن تلقي الأثر، من طرف قرائه الأوائل، يتضمن من جهة حكم قيمة جمالية، يستند مرجعيا إلى آثار مقروءة في السابق، ثم إن هذا التلقي المبدئي يستطيع من جهة أخرى أن يتطور ويغتني من جيل إلى جيل، ليكون عبر التاريخ سلسلة من التلقيات هي التي تحدد الأهمية التاريخية للأثر، وتبين مكانته ضمن التراتب الجمالي أو الفني»[٢٨].

لقد كان الجرجاني على وعي كبير بأهمية عنصر التأثير في المتلقي. والتأثير عنده عبارة عن قمة جمالية النص، يجعل المتلقي يقف على معاناة المبدع في الشعر مثلا، أو دقة التعبير في الرسم، لكن ليس كل إبداع ورسم يعتبر مؤثرا، ولهذا يميز دائما بين النص المتين صياغة وسبكا وتصويرا، وغيره من النصوص التي لا تهز أحاسيس المتلقي، ولا تنال منه شيئا. وعنصر التأثير أخذ حيزا كبيرا في دراسة الجرجاني للصورة الشعرية، حيث اعتبر الأدب قائما على قانون نفسي يتجاذبه النظم والتأثير، وكل من الشاعر والرسام لهما القدرة الفائقة على إيثار المتلقي، وتحريك كيانه النفسي. والمتلقي من جهته يستحسن الصورة أو النص الشعري مثلا بحسب درجات حضور جمالية النظم والتصوير «واعلم أن من الكلام ما أنت ترى المزية في نظمه والحسن، كالأجزاء من الصبغ تتلاحق وينضم بعضها إلى بعض حتى تكثر في العين، فأنت لا تكبر شأن صاحبه، حتى تستوفي القطعة وتأتي على عدة أبيات، ومنه ما أنت ترى الحسن يهجم عليك منه دفعة ويأتيك منه ما يملأ العين ضربة، حتى تعرف من البيت الواحد مكان الرجل من الفضل وموضعه من الحذق»[٢٩].

معلوم إذن أن الكلام قد يقع موقع التأثير والإعجاب في نفس المتلقي، كما يقع كلام آخر موقع الرفض والاستهجان لديه. والتأثير يمكن أن يكون مبعثه اللفظ وحده باعتباره علامة لغوية صغرى، كما يكون منشأ ذلك نسقا من العلامات المشكلة لتركيب دلالي متضمن لفنون التصوير والنظم «ومما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر، كلفظ «الأخدع» في بيت البحتري:

وإني وإن بلغتني شرف الغنى
واعتقت من رق المطامع أخدعي

... فإن لها في هذا المكان مالا يخفى من الحسن، ثم إنك تتأملها في بيت أبي تمام:

يا دهر قوم من أخدعيك، فقد
أضججت هذا الأنام من خرقك

فتجد لها من الثقل على النفس، ومن التنغيص والتكدير، أضعاف ما وجدت هناك من الروح والخفة ومن الإيناس والبهجة»[40].

إلا أن التأثير يمكن أن يتجاوز الكلمة الواحدة إلى صورة تتأسس عبر علامات في شكل مجاز أو كناية أو استعارة أو استفهام إنكاري «واعلم أنا وإن كنا نفسر «الاستفهام» في هذا بالإنكار، فإن الذي هو محض المعنى: إنه ليتنبه السامع حتى يرجع إلى نفسه فيخجل ويرتدع ويعيا بالجواب، إما لأنه قد ادعى القدرة على فعل لا يقدر عليه، وإما لأنه هم بأن يفعل ما لا يستصوب فعله، فمما هو من هذا الضرب قوله تعالى: ﴿أفأنت تسمع الصم أو تهدي العمي﴾ ليس إسماع الصم مما يدعيه أحد فيكون ذلك للإنكار، وإنما المعنى فيه التمثيل والتشبيه، ومن لطيف ذلك قول أبي عيينة:

فدع الوعيد فما وعيدك ضائري
أطنين أجنحة الذباب يضير؟

جعله كأنه قد ظن أن طنين أجنحة الذباب بمنزلة ما يضير، حتى ظن أن وعيده يضير»[41].

فالاستفهام يقتضي الجواب، إلا أن إنكاريته «تخيب» أفق انتظار المتلقي، فتجعله يستجيب للاستفهام لا بالجواب المحتمل في ذهنه، لكن باتخاذ الموقف المناسب. محور التأثير إذن دفع بالجرجاني إلى أن يسبر أغوار المتلقي «ويحلل سيكولوجيته»، باحثا عن أنواع الاستجابات الممكنة من خلال تأثير الصور الشعرية في المتلقي. إن إحداث التأثير في المتلقي يعني انتقاله إلى مستوى الإحساس بلذة النص ونشوته، أو بالراحة الوجدانية التي تغشاه وهو يتلقى الصورة. والفضل في ذلك دائما، يربطه الجرجاني، بنوعية الخطاب ومدى حضور عناصر الإثارة فيه «... وإذ قد عرفت ذلك، فاعمد إلى ما تواصفوه بالحسن وتأمله، فإذا رأيتك قد ارتحت واهتززت واستحسنت، فانظر إلى حركات الأريحية ممَ كانت؟ وعند ماذا ظهرت؟...

عالم الفكر
العدد 1 المجلد 34 يوليو - سبتمبر 2005

انظر إلى قول البحتري:

بلونا ضرائب من قد نرى
فما إن رأينا لفتح ضريبا
هو المرء أبدت له الحادثا
ت عزما وشيكا ورأيا صليبا
تنقل في خلقي سؤدد
سماحا مرجى وبأسا مهيبا
فكالسيف إن جئته صارخا
وكالبحر إن جئته مستثيبا

فإذا رأيتها قد راقتك وكثرت عندك، ووجدت لها اهتزازا في نفسك فعد فانظر في السبب واستقص في النظر، فإنك تعلم ضرورة أن ليس إلا أنه قدم وأخر، وعرّف ونكّر، وحذف وأضمر، وأعاد وكرر، وتوخى على الجملة وجها من الوجوه التي يتقضيها علم النحو، فأصاب في ذلك كله، ثم لطف موضع صوابه وأتى ماتي يوجب الفضيلة»[41].

إن النظر في أعماق المتلقي وتجلياته النفسية في لحظات التلقي يعتبر جزءا من منهج الجرجاني في قراءة النصوص الشعرية، وبناء تصوره لبلاغة النص. ويتضح الأمر أكثر حينما نقف على تصنيف المعجم الذي يوظفه الجرجاني في قراءته والذي يهيمن عليه المنحى النفسي[42].

معجم الانفعالات والأحوال النفسية	اللذة - البهجة - الأريحية - الهزة - الارتياح - الخفة - الإيناس - الأنس - الروعة - الهية - الرجاء - العجب - الرضى - الثقة - الكلف - المحبة - الشغف - لطف التأثير - التعجيب - الغرابة - الإيناق - الفتنة - السحر - ثلج اليقين - امتلاء الصدر - التفاؤل
معجم ملكة الإدراك	العقل - الفكر - الضمير - البصيرة - القريحة والطبع - الذهن - الذوق - البديهة - الظن - الوهم...
معجم جمالية الخطاب	معجز - حسن باهر - أنيق - حلو رشيق - أرفع منزلة - سلاسة - سعة - جزالة - دماثة - طلاوة - عظيم المزية - شاوه أبعد - أبعد غورا - مستقيم - أكشف للأغراض...
معجم التأثير	أقرب إلى القبول - مأنوس به - معانيه معجبة - مثير للارتياح تطمئن له النفوس - أسرع للألف - عذب سائغ - أكرم موقعا في النفس - أشفى للصدور - أبهى وأبهر والطف - أنبل - روعة الكلام - أفخم - سلطانه أقهر - يحدث النشوة - يمتع العقل - أهز للعطف...

نخلص من هذا إلى أن التأثير معيار من معايير التفاضل بين النصوص وأصناف الخطاب، وهو معيار نفسي جمالي يحتكم فيه إلى خصائص النص الحية فيه، وإلى أحوال المتلقي النفسية. وبالرجوع إلى تراثنا النقدي سنلمح أن ثمة إجماعا على كون الوظيفة التأثيرية خاصية من خصائص تلقي النص الشعري، وهي «فكرة تعود جذورها في الثقافة العربية إلى النص الديني الذي ألح على سحر البلاغة، في حديث الرسول عليه الصلاة والسلام: «إن من البيان لسحرا»، بل إن النص القرآني ببلاغته المعجزة قام على تحقيق الوظيفة التأثيرية، وقد برزت في الردود الصادرة عن بلغاء قريش عندما استمعوا إلى آي التنزيل؛ يروى في هذا الصدد أن الوليد بن المغيرة وصف الكلام القرآني بـ : «إن له لحلاوة وإن عليه لطلاوة، وإن أسفله لمغدق وإن أعلاه لمثمر....»»(٤٤).

٢ - ٣ - المتلقي: التأمل والقراءة

التأمل - في عرف الجرجاني - وسيلة لاستكشاف جمالية النص وقوانينه المؤثرة. وهو عملية تعتمد على العقل قبل أي شيء آخر. وحينما يكون المتلقي بصدد تأمل النص فإنه لم يعد متلقيا عاديا يتعامل مع النص تعامل العامة، وإنما أصبح متلقيا واعيا ناقدا، ومن ثم نتحدث عن مستويات القراءة وأنماطها. ذلك أن التشكلات البلاغية التي ينبني عليها التأثير الجمالي لا تفك إلا بعد جهد عقلي يجعل المتلقي يحس بمتعة ذهنية لم يدرك سرها إلا بعد معاناة قاسية «ومن دقيق ذلك أنك ترى الناس إذا ذكروا قوله تعالى: ﴿**واشتعل الرأس شيبا**﴾ لم يزيدوا فيه على ذكر الاستعارة، ولم ينسبوا إلا إليها، ولم يروا للمزية موجبا سواها، وليس الأمر على ذلك، ولا هذه المزية الجليلة، وهذه الروعة التي تدخل على النفوس عند الكلام لمجرد الاستعارة، ولكن لأن سلك بالكلام طريق ما يسند الفعل فيه إلى الشيء....»(٤٥).

فحينما يقرأ المتلقي الخطاب دون أن يتأمل في نظمه، لن يستطيع الوقوف على مكمن الجمالية فيه، فيبقى غياب التأمل حاجزا أمام اختراق النص، ومن ثم يخيب أفق انتظاره، فيحتاج إلى إعادة القراءة التأملية حتى لا يبني جمالية النص على ماهو ظاهر فيه كالاستعارة مثلا في الآية، ولكن يلزمه الغوص في عمق النص كي يقف على المعاني النحوية التي هي مدار هذا الجمال.

وفي سياق التقديم والتأخير تحدث الجرجاني عن تقديم الاسم وتقديم الفعل في الاستفهام، وما يحمله هذا التقديم من دلالة يرمي إليها المتكلم، مما يحتم على المتلقي تغيير أفق انتظاره وهو يتلقى خطابا/ نصا من مستوى آخر، يحتاج إلى تأمل ونظر. وفي هذا الصدد يقول: «وقد يتوهم المتوهم في الشيء من ذلك أنه يحتمل، فإذا نظر لم يحتمل، فمن ذلك قول امرئ القيس:

ايقتلني والمشرفي مضاجعي
ومسنونة زرق كأنياب أغوال

وقد يظن الظان أنه يجوز أن يكون في معنى أنه ليس بالذي يجيء منه أن يقتل مثلي، ويتعلق بأنه قال قبل:

يغط غطيط البكر شد خناقه
ليقتلني والمرء ليس بقتال

ولكنه إذا نظر علم أنه لا يجوز، وذلك لأنه قال «والمشرفي مضاجعي»، فذكر ما يكون منعا من الفعل، ومحال أن يقول: «هو ممن لا يجيء منه الفعل»، ثم يقول «إني أمنعه»، لأن المنع يتصور في من يجيء منه الفعل، ومع من يصح منه، لا من هو منه محال، ومن هو نفسه عنه عاجز»[46].

إنها القراءة العالمة التي لا تكون إلا من نصيب القارئ الواعي الممتلك لأدوات التحليل والكشف، ولا يكفي أن يحكم المتلقي على النص بأنه مؤثر ومعجز وحسن، بل لا بد من أن يرفق هذا الحكم بالتعليل، والتعليل يحتاج إلى دقة النظر وإعمال العقل «وجملة ما أردت أن أبينه لك: إنه لا بد لكل كلام تستحسنه ولفظ تستجيده، من أن يكون لاستحسانك ذلك جهة معلومة وعلة معقولة»[47]. ومعلوم أن النظر بالقلب والاستعانة بالفكر ومراجعة العقل، كلها عمليات تستهدف الوقوف على مفاصل الخطاب الدلالية أي «العلم به مفصلا»، بدلا من الاكتفاء بالعلم به مجملا. وملامسة الجزئيات في النص عملية شاقة.

وفي هذه الحال تكون وظيفة المتلقي/ الناقد «هي المواظبة من أجل تعليل القيمة الجمالية، وتفسير الاستجابة إليها، وأن يتجاوز تعليله الإشارة إلى العبارة، وعلى هذا النحو تصبح القراءة تفسيرا للتأثير الذي يحصل فينا بعد تأمل المعاني الخفية، ولا يقوى على تفسير هذا الشعور إلا «أهل المعرفة»، الذين أوتوا الطبع والقريحة في تمييز أصناف الكلام، ونالوا من الصبر على التأمل والمواظبة على التدبر ما يفضي بهم إلى الاستغناء عن المجمل إلى التفصيل والتعليل، وهذه هي صفات القراءة «الشاقة» التي تعد إحدى خصائص الأثر الجمالي للشعر»[48].

إن التأمل والقراءة الجمالية صنوان، ولا يمكن إدراك سر جمالية النص بالاقتصار على السماع/ الأذن فقط، وإنما يستدعي الأمر تشغيل بقية أجهزة التلقي الداخلية - إن صح التعبير - «وإنها (مزية الكلام)، ليست لك حيث تسمع بأذنك، بل حيث تنظر بقلبك وتستعين بفكرك وتعمل رويتك وتراجع عقلك، وتستجد في الجملة فهمك»[49].

لكن هل يمكن إطلاق العنان للتأمل والتسليم بنجاعة كل نتائجه؟ أم أن هناك تأملا وسوء تأمل، وتخيلا وسوء تخيل؟ هذا ما يؤكده الجرجاني في قوله: «... وأن يكون غاية ما لصاحبك منك أن تحيله على نفسه، وتقول: قد نظرت فرأيت فضلا ومزية وصادفت لذلك أريحية،

فانظر لتعرف كما عرفت وراجع نفسك، واسبر وذق، لتجد مثل الذي وجدت. فإن عرف فذاك، وإلا فبينكما التناكر، تنسبه إلى سوء التأمل، وينسبك إلى فساد في التخيل»[50]، يعتمد التأمل، من بين ما يعتمد عليه، على الموازنة بين أنواع الكلام، والموازنة تحتاج الدقة للتمييز بين ما تتوافر فيه الخصائص الجمالية وبين ما تنعدم فيه تلك الخصائص، بين ما يجعل كلاما أبلغ وأفصح من غيره، وهذا أيضا مطلب لا يمكن التوصل إليه إلا بعد إعمال للفكر «... وإنما نحن في أمور تدرك بالفكر اللطيفة، ودقائق يوصل إليها بثاقب الفهم، فليس درك صواب دركا فيما نحن فيه حتى يشرف موضعه، ويصعب الوصول إليه، وكذلك لا يكون بترك خطأ تركا حتى يحتاج في التحفظ منه إلى لطف نظر، وفضل روية، وقوة ذهن، وبشدة تيقظ... حتى إذا وازنت بين كلام وكلام دريت كيف تصنع، فضممت إلى كل شكل شكله، وقابلته بما هو نظير له، وميزت ما الصنعة منه في لفظه مما هي منه في نظمه»[51].

يتضح مما سبق أن متعة النص ولذة القراءة لا تتحققان إلا عند بذل الجهد وتجشم العناء، وكل كلام تطلب هذا الجهد كان أحق أن يوصف بصفة البلاغة ويقدم على غيره، وكل نص لا يستدعي التفكير، ويستغني عن التأمل فهو نص «يهدر المتلقي»، من جهة كونه فاقدا للجمالية.

ومهمة المتلقي «تخطي المعرفة العامة والوصف المجمل إلى المعرفة الدقيقة التي توصل القارئ إلى وضع يده على الخصائص والسمات التي يكون بها الشيء مؤثرا»[52].

نشير هنا إلى أن عملية التلقي عند الجرجاني تعتمد الذوق الأدبي الخالص، فالقارئ قارئ من أهل الذوق والمعرفة، وذوقه ينتهي به إلى الفروق بين وجوه الكلام وأسراره، ومن ثم يصبح القارئ في تصور الجرجاني مساهما في تشكيل النص وبناء دلالته، خاصة أن اهتمامه في هذا المستوى ينصب على الجانب الجمالي في النص تفسيرا وتأويلا، مما يستدعي منه أن يتسلح بآليات التأويل والتفسير، والتأويل توليد للنص المقروء ولادة جديدة «فالمتلقي يسهم في إنجاز المعنى وخلق الوظيفة الجمالية بقدر ما تتوافر في النص المؤثرات اللازمة في تحقيق ذلك»[53].

خاتمة

إن أهمية موضوع من هذا القبيل، تكمن في كونه يتناول الظاهرة الأدبية من الزاوية التواصلية، وخاصة في حقل البلاغة، بوصفه أخصب الحقول النقدية في تراثنا. إن النقاد القدامى - خاصة منهم البلاغيون - كانوا على وعي كبير بأهمية المتلقي/ المخاطب في عملية الإبداع عامة، والتواصل الأدبي بصفة خاصة، وهذا يجد سنده في مركزية المخاطب ومحوريته في الفكر العربي الإسلامي. فالتواصل الأدبي في تصور عبدالقاهر الجرجاني يتحقق عبر التفاعل الذي يحصل بين المتلقي والملقي من خلال النص، وكل عنصر من عناصر هذه العملية له مواصفاته التي

تجعله ينخرط إيجابيا في تأسيس تلق جمالي للخطاب. أما الإنزياحات التي يبنى عليها الخطاب الأدبي، فلا تعتبر في منظور الجُرجاني عرقلة للتواصل الأدبي، بقدر ما تعكس رغبة الملقي/ المرسل في إقامة تواصل يعلو على مستوى الخطابات التقريرية، الأمر الذي يقتضي توافر قاعدة مشتركة من الكفايات اللغوية والبلاغية بين المرسل والمتلقي، وحد أدنى من المعرفة بالوعي الجماعي للنسق العام الذي أنتج الخطاب.

معاناة المرسل ومكابدته من أجل التأثير في المتلقي



إسهام المتلقي في إنتاج الخطاب عبر عملية استدلالية

هوامش البحث

1 عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، ط٢، القاهرة، ١٩٨٩، ص٧.
2 المصدر نفسه، ص٤٩ و٥٠.
3 المصدر نفسه، ص٤٩.
4 المصدر نفسه، ص٥١.
5 المصدر نفسه، ص ٨٧ و٨٨.
6 المصدر نفسه، ص٥٢.
7 المصدر نفسه، ص٨١ و٨٢.
8 نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص٩٤، ط٢، ١٩٩٢.
9 دلائل الإعجاز، ص٢٤.
10 المصدر نفسه، ص٣٦.
11 انظر الصفحات ٤ إلى ٧ من مدخل دلائل الإعجاز.
12 المصدر نفسه، ص٨٥.
13 المصدر نفسه، ص٨١.
14 المصدر نفسه، ص٤٥٢.
15 المصدر نفسه، ص٢٢٢.
16 محمد خطابي، لسانيات النص، المركز الثقافي العربي، ص١٠٠، ط١، ١٩٩١.
17 المصدر نفسه، ص١٠٣.
18 دلائل الإعجاز، ص٢٤٣.
19 المصدر نفسه، ص١٠٦.
20 المصدر نفسه، ص٢٢٣.
21 المصدر نفسه، ص٤٢.
22 المصدر نفسه، ص٢٦٥.
23 المصدر نفسه، ص٢٦٣.
24 على سبيل المثال «Jauss» في كتابه «Pour une Hermineutique Littéraire».
25 يمكن الرجوع في هذا الباب إلى مشروع محمد مفتاح في تأصيله لنظرية التلقي والتأويل في الفكر العربي الإسلامي من خلال كتابيه «مجهول البيان»، و«التلقي والتأويل»، وكذلك نصر حامد أبو زيد في مقدمة كتابه «إشكاليات القراءة وآليات التأويل».
26 دلائل الإعجاز، ص٢٨٣.
27 المصدر نفسه، ص٥٣٩.
28 المصدر نفسه، ص٢٦٣.
29 المصدر نفسه، ص٢٦٣.
30 المصدر نفسه، ص٢٦٢.
31 عزالدين إسماعيل، مجلة فصول، ع٣/٤، ص٤١، ١٩٨٧.
32 دلائل الإعجاز، ص٤٣١.
33 المصدر نفسه، ص٦٦.

34 إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص١١٥.
35 عزالدين إسماعيل، المرجع السابق، ص٤٣.
36 دلائل الإعجاز، ص٢٦٥.
37 إدريس بلمليح، المختارات الشعرية أجهزة تلقيها عند العرب، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة أطروحات ورسائل، ص٣٣٦، ط١، ١٩٩٥.
38 H.R.Jauss: Pour une ésthétique de la réception.Gallimard; Paris, 1978. p45.
39 دلائل الإعجاز، ص٨٨.
40 المصدر نفسه، ص٤٧.
41 المصدر نفسه، ص١١٩.
42 المصدر نفسه، ص٨٤.
43 يمكن الرجوع إلى دراسة مفصلة في المصطلح البلاغي عند عبدالقاهر الجرجاني لفاضل وهبي، في مجلة الفكر العربي، ع٤٦، ١٩٨٧.
44 محمد مشبال، مقولات بلاغية، ص٤٦، ط١، ١٩٩٣.
45 دلائل الإعجاز، ص١٠٠.
46 المصدر نفسه، ص١١٩.
47 المصدر نفسه، ص٤١.
48 مقولات بلاغية، مرجع سابق، ص٤٩.
49 دلائل الإعجاز، ص٦١.
50 المصدر نفسه، ص٤٢.
51 المصدر نفسه، ص٩٩.
52 مقولات بلاغية، مرجع سابق، ص٤٩.
53 المصدر نفسه، ص٥١.

المصادر والمراجع :

- الباقلاني (أبو بكر)، إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر.
- ابن قتيبة (أبو محمد عبدالله بن مسلم)، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، ط٣.
- ابن طباطبا (محمد بن أحمد بن محمد العلوي)، عيار الشعر، تحقيق محمد زغلول، سلام، ١٩٦٥.
- الجاحظ (عمرو بن بحر بن محبوب)، البيان والتبيين، تحقيق عبدالسلام محمد هارون، ط٤.
- الجرجاني (عبدالقاهر بن عبدالرحمن)، دلائل الإعجاز، ت: محمود محمد شاكر، ط٢، ١٩٨٩.
- الجرجاني (علي بن عبدالعزيز بن الحسن)، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ت: محمد علي البجاوي، طبعة بيروت.
- العسكري (أبو هلال الحسن بن عبدالله)، كتاب الصناعتين، ت: محمد علي البجاوي.
- القرطاجني (حازم)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ت: محمد الحبيب بلخوجة، تونس، ١٩٦٦.
- المرزوقي (أبو علي)، شرح ديوان الحماسة، ت: عبدالسلام هارون، القاهرة، ١٩٥١.
- بلمليح (إدريس)، المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب، منشورات جامعة محمد الخامس، كلية الآداب، سلسلة أطروحات ورسائل.
- خطابي (محمد)، لسانيات النص، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩١.
- عصفور (جابر)، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، ط٢.
- مشبال (محمد) مقولات بلاغية، ط١، ١٩٩٣.
- مفتاح (محمد)، التلقي والتأويل: مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٤.
- المبخوت (شكري)، جمالية الألفة، بيت الحكمة، تونس، ١٩٩٣.
- نصر (حامد أبو زيد)، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، ط٢، ١٩٩٢.
- ECO (Umberto) Lector in Fabula; Grasset; 1985
- Jauss (Hans Robert) - Pour une esthétique de la reception; Gallimard; Paris; 1978.
- Pour une herméneutique Littéraire; Gallimard; Paris; 1988

عالم الفكر
العدد 1 المجلد 34 يوليو - سبتمبر 2005

الحجاجيات اللسانية عند أنسكومبر وديكرو

د. الراضي رشيد(*)

تمهيد

الميلاد الثاني للخطابة: العوامل والمظاهر

عرف مبحث الحجاج تطورا بارزا في الدراسات اللغوية والفلسفية خلال النصف الثاني من القرن العشرين، وقد جاء هذا الانتعاش بعدما كان الاعتقاد سائدا في أن عصر الخطابة انتهى إلى غير رجعة، بعد فترة الأوج مع شيشرون وكونتيليان الرومانيين، فقد خفت بريقها وانطمس بعد ذلك.

وامتد هذا الوضع خمسة عشر قرنا، أي إلى عصر النهضة، وهي الفترة التي شهدت تحول الخطابة إلى بحث في المحسنات البلاغية والأسلوبية (1)، مع إغفال شبه تام للشق المتعلق بالفعالية الحجاجية والاستدلالية (2)، وقد تجسدت العودة الجديدة إلى الخطابة في الانتشار الكبير للأبحاث المتمحورة حول هذا الموضوع مع مطلع الخمسينيات من القرن العشرين، وفي الاهتمام المتزايد للجامعات والمعاهد الغربية بالدرس الحجاجي.

وقد نظمت خلال العقود الأخيرة مجموعة من الملتقيات الدولية، التي سعت إلى وضع معالم هذه الدراسة، وإحياء التراث المرتبط بها، وتقويم مختلف الأعمال التي أنجزت في إطارها، والعمل على ربطها ببعض المجالات الأخرى، خصوصا بعدما تبينت فائدة الحجاج في مقاربة مجموعة من الظواهر المستجدة في الفكر الفلسفي، والكثير من الفروع العلمية الإنسانية، كاللسانيات وعلم الاجتماع وعلم النفس والقانون والاقتصاد... إلخ.

(*) أستاذ الفلسفة وباحث في المنطق واللسانيات - المغرب.

وإذا حاولنا تلمس العوامل الأساسية التي ساهمت في انتعاش الدرس الحجاجي في الفكر المعاصر، فسنجد أن أهمها يتمثل فيما يلي:

- هناك في البداية عامل يرتبط بالحياة العملية اليومية، إذ شهدت هذه الأخيرة تحولات كبرى، أدت في مجملها إلى تعميق صور التفاعل اليومي بين الأفراد والجماعات، ومعلوم أن هذا التفاعل ينبني أساسا على الاحتجاج والحوار الاختلافي [3]، الذي ينتصب فيه فرد، أو مجموعة من الأفراد للدفاع عن دعوى معينة، ومواجهة دعاوى المخالفين، وهو ما يقتضي قيام فرع علمي يتولى النظر في هذه الفعالية المعرفية والخطابية المخصوصة، ودراستها في مختلف أبعادها، ولعل القدماء أنفسهم كانوا يدركون هذا الارتباط الشرطي بين ظهور الخطابة وانتعاشها، وطبيعة التحولات التي تشهدها الحياة العملية، فلقد فسر تاسيت حالات التطور والتراجع التي يعرفها الدرس الحجاجي (في صورته القديمة المتمثلة فيما كان يصطلح عليه بالخطابة)، بإرجاعها إلى عوامل سياسية واجتماعية، فانتعاش الخطابة عند اليونان مرده وجود حياة ديموقراطية في أثينا، بما يستتبعه ذلك من شيوع أجواء النقاش والجدل والحوار، كما أن تراجعها في القرن الأول ق. م كان نتيجة طبيعية للانتكاس الذي عرفته الديموقراطية والحياة السياسية عموما عند الرومان، وخاصة على عهد أوغسطين، بحيث لم يعد الكلام أداة للإقناع، وحلبة للتنافس السياسي، ومطية للوصول إلى السلطة [4].

الشيء نفسه نلاحظه في هذه العودة اللافتة للدرس الحجاجي مع النصف الثاني من القرن العشرين [5]، فلا يخفى على أحد ما شهدته المجتمعات الغربية من تحولات اجتماعية وسياسية عميقة خلال هذه الفترة، التي تجسدت بعض مظاهرها في انتعاش النظم الديموقراطية، وتشكيل الأحزاب السياسية والجمعيات والنوادي والهيئات الأهلية، وشيوع النقاشات العامة والخاصة حول البرامج والمذاهب والاختيارات، وقد مثلت وسائل الإعلام مجالا أساسيا لبروز هذا التنافس، خصوصا أنها شهدت تطورا هائلا مع دخول تقنيات الاتصال السمعي/ البصري إلى الحياة العامة، بحيث دخل معها العالم في حال أصبحت السمة المميزة لها هي التواصل، وبالأساس التواصل الحجاجي الذي يسعى فيه الفرد إلى إقناع غيره بوجهة نظره، واستمالته إلى جانبه، فلا تكاد تمر لحظة إلا وتعترض المرء مبارزة حجاجية «ابتداء من الحديث اليومي، وانتهاء بالحديث العلمي الخاص، فهناك الاستجوابات الصحافية بمختلف وسائل الإعلام، والمطارحات المذهبية داخل الأحزاب، والمداخلات السياسية داخل المجالس، والجلسات القضائية داخل المحاكم، والمفاوضات التجارية داخل الأسواق، والمناظرات المهنية داخل المؤسسات، والمباحثات العلمية داخل المؤتمرات، والمناقشات بين الأفراد في الأوساط العائلية» [6].

بالإضافة إلى هذا التحول الذي مس الحياة العملية المعاصرة، فإن هناك تحولات أخرى شهدتها الحياة الفكرية والمعرفية، وقد تجسد ذلك على وجه الخصوص في فرعين علميين

أساسيين هما: المنطق والدراسات اللغوية (اللسانيات)، ومن خلالهما امتد هذا التحول إلى الفروع العلمية الأخرى [٧].

بالنسبة إلى المنطق: معلوم أن المنطق ظل خاضعا لمنظور رياضي صرف منذ أن نشر جورج بول كتابه «التحليل الرياضي للمنطق»، ودي مورغان كتابه «المنطق الصوري» سنة ١٨٤٧ [٨]. لقد كان المنطق في إطار هذا المنظور ميدانا لتطبيق مبادئ الحساب الرياضي، بحيث تنصب المعالجة - في إطار نسق صوري - على القضايا باعتبارها رموزا ترتبط فيما بينها بعلاقات يمكن أن تُحسب حسابا جبريا [٩]. إن هذه النزعة التريبضية للمنطق، ومن خلاله لمختلف فروع المعرفة، هيمنت خلال أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، وكانت تترجم حلما فلسفيا دفينا، ترجع أصوله إلى العصر اليوناني مع أفلاطون وأرسطو، وتؤكد هذه النزعة يقينية العلوم الرياضية، وتلح على ضرورة الاقتداء بها في سائر المعارف الإنسانية، والأخذ بمنهجها الذي يتسم بالوضوح والإحكام المنطقي [١٠].

وسوف يشهد هذا المسار الصوري للمنطق انقلابا كان مصدره الرياضيات ذاتها، إذ ستعرف هذه الأخيرة، إبان هذه الفترة، ازمة قوية أطلق عليها «أزمة الأسس»، وقد انطلقت هذه الأزمة، حين تساءل الدارسون في المنطق والرياضيات، عن أساس اليقين الرياضي، وشملت هذه المساءلة مجال الجبر ومجال الهندسة على السواء، فتم في مجال الجبر نقد نظرية المجموعات بعدما تبين أن مفهوم المجموعة ينطوي على مفارقات صريحة، وتم في مجال الهندسة إبراز حدود الهندسة الإقليدية التي كانت تعتبر الهندسة الوحيدة الممكنة، ومن ثم قامت الدعوة إلى بناء هندسات أخرى لا إقليدية تقوم على مسلمات مخالفة لمسلمات النسق الإقليدي (خاصة المسلمة الخامسة) [١١]، وقد امتدت تاثيرات هذه الأزمة إلى مجال المنطق على يد مجموعة من الباحثين، على رأسهم المنطقي الكبير كورت غودل، من خلال مبرهنتي عدم البت وعدم التمام اللتين أبرزتا حدود الأنساق الصورية [١٢].

لقد كان لهذه الأزمة تاثير مباشر في الدرس المنطقي، وتمثل ذلك في المراجعة الشاملة للمفهوم الكلاسيكي للمنطق المتوارث عن أرسطو لتنتهي هذه المراجعة إلى تجاوز التصور الأحادي (أي القول بوحدة النسق المنطقي)، وقيام أنساق منطقية متعددة كان هدفها المضمر هو الاستجابة للتحولات التي يشهدها فهمنا للواقع العلمي، من خلال تطويع الأداة المنطقية كي تصير ملائمة لمقاربة مختلف الظواهر، في مختلف المجالات، وقد طرحت هذه الأنساق المنطقية الجديدة نفسها في صورتين: إما باعتبارها منافسة للنسق المنطقي الكلاسيكي القديم، وإما باعتبارها مكملة في جانب من الجوانب التي اغفلها هذا النسق [١٣]، فكان أن ظهرت أنساق منطقية متعددة تخرق مبدأ الثالث المرفوع، الذي يترتب عنه القول بثنائية القيم الصدقية (صادق ١/ كاذب٠)، وتم واستُبدلت بهذا المبدأ مبادئ أخرى، ومن ثم ظهرت أنساق

ثلاثية ورباعية وخماسية ولا متناهية... إلخ. وظهرت إلى جانب ذلك أنساق أخرى تنظر في جوانب محددة من القضايا المنطقية، كمنطق الموجهات الذي ينظر في الجهات العقلية للقضية (الضرورة والإمكان والاستحالة)، ومنطق الأحكام الذي ينظر في الجهات الحكمية من القضايا الشرعية (كالوجوب والجواز والحرمة)، ومنطق الزمان الذي يعالج القضايا المرتبطة بموجهات زمنية، والمنطق الاحتمالي الذي ينظر في القضايا التي يدخل في تركيبها مفهوم الاحتمال، والمنطق الاشتباهي الذي يعالج القضايا التي يكون متعلق الحكم فيها أمرا اشتباهيا، يتعذر القطع في شأنه بحكم، ومنطق الحوار الذي يعالج القوانين التي تحكم المخاطبات الإنسانية المختلفة. وهكذا ظلت الأنساق المنطقية تتناسل وفق ما يطرحه الواقع من ظواهر وقضايا جديدة، بحيث صار المنطق تابعا للواقع، بعدما كان الواقع تابعا للمنطق في مفهومه الكلاسيكي، الأحادي المغلق. والخلاصة أن فك الارتباط بين المنطق والرياضيات، سوف يوسع من مدلول المنطق، ويخفف من الطابع الصوري للدراسات المنطقية، وبالتالي سيسمح بالحديث عن نماذج أخرى من الاستدلال، وعلى رأسها الاستدلال الحجاجي الذي تمثل اللغة الطبيعية أداته الأساسية.

- **بالنسبة إلى اللغة:** لقد جرى هذا النقد للعقلانية الرياضية الصورية وتوابعها المنطقية، بموازاة الحديث عن اللغة الطبيعية في مقابل اللغة الصورية. فعلى إثر اللقاء الذي حصل بين الدرس المنطقي والدرس اللغوي مع نهاية القرن ١٩ وبداية القرن ٢٠، ستصير اللغة خاصة مع فريجه، موضوعا أساسيا للدراسة المنطقية، بعدما كان المنطق يعتبر مجرد تقنية للاستدلال السليم [١٤]، وتحت تأثير الطابع الصوري للمنطق، سوف نجد أن الدراسات المبكرة في مجملها كانت تنظر إلى اللغة الطبيعية نظرة سلبية، لكونها تنطوي - في نظر هؤلاء المناطقة الصوريين - على الكثير من العيوب التي تشوش على دلالة العبارات فيها، ومن هنا قامت الدعوة إلى تشييد لغة مثالية يجري إغناؤها بالروابط المنطقية، بحيث يمكننا اعتمادا على هذه اللغة المعدلة، بناء جمل واضحة يسهل تحديد قيمتها الصدقية [١٥]. وقد مثلت دراسات فريجه وراسل، المحاولات الأولى في هذا المجال، ثم تتابعت الدراسات من بعدهما مع تارسكي وفتجنشتاين وكارناب... إلخ.

إن هذه النظرة التحقيرية للغة الطبيعية أدت إلى ظهور تيار معارض قام بنقد أطروحات هؤلاء، وأكد أن هذه التصورات لا تحكمها إلا الغايات الفلسفية الوضعانية، ولا يهمها من اللغة إلا وظيفتها في خدمة الممارسة العلمية، والحال أن اللغة تلعب أدوارا أهم من كونها أداة للعلم، فعباراتها يمكننا فهمها دونما حاجة إلى تحليلها، إذ إن الكثير من الاستدلالات والعمليات الحجاجية التي تصاغ في اللغة الطبيعية، تتميز بالصحة، وإن كان تحليلها يحتاج إلى منطق أكثر تعقيدا من منطق اللغة الصورية المبسط، وهذه الحقيقة تمثل مظهرا غنيا

في هذه اللغة [١٦]، لأنها تمكنها من التغلغل في أعماق الواقع الإنساني بكل تعقيداته وتشعباته. وقد دافع عن هذا التصور، فلاسفة اللغة بدءا من رواد نظرية أفعال الكلام أوستين وسورل وكرايس، وأقطاب النظرية التلفظية باتجاهاتها المختلفة، والحجاجيات اللسانية التي تمثل تتويجا لهذا التوجه.

والخلاصة أن تزايد الاهتمام باللغة الطبيعية خلال النصف الثاني من القرن العشرين، استلزم إلقاء الضوء على الطرائق التدليلية التي ترتكز على هذه اللغة، وخاصة التدليلات الحجاجية، مما هيأ الظروف المناسبة لعودة الاهتمام بالخطابة والأساليب الحجاجية في التدليل، وهو ما سيتجلى في ظهور توجهات حجاجية متعددة، فما هي أهم هذه التوجهات الحجاجية؟

يمكننا في هذا السياق الحديث عن التوجهات الأساسية التالية:

- **توجه إحياء وتجديد تراث الخطابة القديم**: لقد كان من الضروري في سياق تعزيز التصور الحجاجي الوليد، العودة للتنقيب في التراث المنطقي القديم، الذي جرى فيه استشكال مثل هذه القضايا، مع مراعاة خصوصيات المرحلة المعاصرة، بل إن هناك من يعتقد أن الحجاجيات المعاصرة، ما هي في الأصل إلا إحياء لدرس الخطابة القديم [١٧]. وأهم مساهمة في هذا الإطار، الكتاب المشترك بين شاييم برلمان وأولبريخت تيتيكا «المطول في الحجاج» الصادر سنة ١٩٥٨، والذي يعتبر لدى العديد من الدارسين ممهدا لهذا التوجه، بل وحاسما بالنسبة إلى الدرس الحجاجي المعاصر برمته.

لقد سعى هذان الباحثان إلى دراسة الممارسات المختلفة للحجاج، وذلك بالبحث في المبادئ التي تؤسس ما أسمياه منطقا للقيم [١٨]، وقد حددا موضوعه في «دراسة وسائل الحجاج التي تسمح باستمالة الآخرين إلى الدعوى التي نعرضها عليهم» [١٩].

لقد اعتبر برلمان وتيتيكا هذه الدراسة محاولة تسعى إلى إعادة الاعتبار إلى هذا المبحث الذي أصبح يعاني الإهمال والتشويه [٢٠]، فمختلف الدراسات المنطقية السابقة، كانت تركز على الجانب التدليلي الصوري من التراث المنطقي الأرسطي (نظرية القياس ونظرية البرهان)، فنظرت بذلك إلى القدرة التعقلية نظرة حسابية، وأغفلت بالمقابل ما يتعلق بالاستدلال الحجاجي [٢١]. وقد حاول برلمان وتيتيكا في كتابهما السابق الذكر، أن يعيدا الاعتبار إلى هذا الجانب من التراث الأرسطي، لأن من شأن ذلك أن يغير نظرتنا إلى طبيعة القدرة التعقلية التي يتمتع بها الكائن العاقل. وفي هذا الإطار قاما بوضع تصورات عامة لا تمثل في أصل طبيعتها نظرية في الحجاج، ولكنها مع ذلك، تقدم الشروط الضرورية لبناء مثل هذه النظرية، وتحاول إبراز الأهمية الفلسفية لهذه التصورات [٢٢]، وتكتسي هذه المحاولة أهمية بالغة، لأنها تطمح إلى بناء فلسفة جديدة، مغايرة للنموذج الفلسفي السائد، الذي يتميز بحرصه على طلب

الحقائق النهائية وغير القابلة للنقاش، لاعتمادها كمنطلقات في البحث، في حين يفترض هذا التصور الجديد للفسلفة أن الناس يميلون مع مختلف الآراء بدرجات متفاوتة من القوة والتوتر، لا يمكننا معرفتها إلا إذا قمنا باختبارها. فالاعتقادات التي يقبلها الناس عموما، تبقى في الغالب ضمنية وغير مصوغة، لأن الصياغة لن تكون إلا في حالات التنازع والاختلاف [٢٣].

وقد تواصلت الأبحاث في إطار هذا التوجه بصورة أكثر غنى، وخصوصا مع المدرسة الأمريكية بريادة بورك وتولمين وإهننكر وبروكرايد وسكوت... إلخ، حيث تمخضت هذه الأعمال عن قيام توجه متميز أطلق عليه الخطابة المعرفية، كإشارة إلى أطروحته الأساسية، وهي أن الخطابة والحجاج لا يمثلان مجرد أدوات للإقناع واستمالة المخاطبين إلى حقائق ومعارف أُنشئت سلفا، بل هما بالأحرى أدوات فعالة لبناء حقائق ومعارف جديدة [٢٤]، ويمكننا أن ندرج كذلك ضمن هذا التوجه أعمال المدرسة الهولندية في دراسة السفسطات من منظور تداولي جدلي، التي قام بها كل من فان إيمرن وخروتندوست. وقد تكون لنا عودة إلى هذه التوجهات بصورة أكثر تفصيلا في مقالات لاحقة.

- **الخطابة العمومية** أو التوجه البيداجوجي: لقد رأينا كيف انتقل اهتمام الباحثين في المنطق من التركيز على طرق تحصيل اليقين، وبناء النماذج النظرية المستوفاة شروط الصورية، اعتمادا على مفاهيم المنطق الصوري الرمزي، ليرتكز أكثر على الممارسة اليومية للنشاط التدليلي، الذي تمثل اللغة بخواصها اللاصورية أداته الأساسية. لقد تحقق هذا الانتقال نتيجة توصل الكثير من المناطقة، من خلال تجربتهم في تدريس المنطق في شكله الصوري، إلى أن هذا التدريس لا يفيد في تحصيل القدرة على التفاعل الحجاجي في الواقع اليومي والعملي [٢٥]. إذ إننا نواجه في سائر الأوقات، وفي مختلف مجالات الحياة، سيلا من الاحتجاجات، يتعين التعامل معها فهما ثم دفعا أو قبولا. وفي هذه الحالة لا يمكن اللجوء إلى نظريات المنطق الصوري، لاستنطاق عباراتها الصحيحة التحصيلية [٢٦]. فهي لن تغني المدلل في ممارسته الحجاجية اليومية، لأن هذه الأخيرة تختلف اختلافا تاما عن الإجراءات المعتمدة في النظرية المنطقية [٢٧]، من هنا وجب السعي إلى امتلاك أساليب للإقناع، وكسب تأييد الآخرين، وطرق التعامل الفعال مع الحجج التي يواجهها الناس في كل مكان، وفي سائر الأوقات، عبر التلفاز والجرائد والمجلات والنقاشات السياسية والمحاضرات... إلخ.

لقد كان من نتائج هذه الخلاصات، قيام توجه جديد، مثلته عدة مدارس حجاجية في أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية، سعت إلى تلقين طرق الاحتجاج للجمهور عامة، وذلك من خلال تطوير منطق لا صوري، ينطلق من الحجة الفعلية كما تواجهنا في الحياة اليومية، وقد ارتبط هذا التوجه أساسا بمدرسة الفكر النقدي، التي يجري في إطارها تدريب المتعلمين على تقنيات الحوار، ومواجهة الدعاوى، وكسر اعتراضات الخصوم [٢٨]، لذلك نجد أغلب مؤلفات

هؤلاء تتعامل مع نصوص ذات رواج في الحياة العمومية، كخطب الزعماء، وافتتاحيات الصحف والمجلات، وحوارات المشاهير.

- **التوجه المنطقي واللساني**: لم يقف الأمر عند حدود إحياء الخطابة القديمة، وتلقين التقنيات الحجاجية للجمهور، بل إننا سنجد توجهات أخرى حاولت وصل الحجاج بقطاعات مختلفة من العلوم الإنسانية، وخاصة المنطق واللسانيات[٢٩]، في صورتهما الجديدة التي أفرزتها التحولات السابقة الذكر.

فبالنسبة إلى المنطق، تعتبر أعمال المدرسة السويسرية بقيادة جون بليز جرايز، رائدة في هذا المجال، وتنصب أعمال هذه المدرسة، على دراسة الحجاج منظورا إليه باعتباره «محاولة حمل السامع أو السامعين على التصرف بصورة ما»[٣٠]، وبالتالي تنصرف الدراسة إلى «الطريقة التي يمكننا بها استعمال القول في خطاب حجاجي»، والتي تكون الغاية منها «التأثير في أفكار وآراء وأوضاع ومشاعر أو سلوكات شخص أو مجموعة من الأشخاص»[٣١]، وتندرج هذه الأبحاث ضمن ما يسميه جرايز بالمنطق الطبيعي، وهو منطق لا يعتني - كما هو شأن المنطق الصوري - بالقضايا والعلاقات التي تقوم بينها، أو القوانين التي تحكم المحمولات، وإنما يسعى إلى بيان الكيفية التي تبنى بها المفاهيم، وطبيعة العلاقات التي تجمع بينها، وأوجه توظيفها في الخطاب الحجاجي[٣٢]، وهو ما يفرض تتبع مختلف العناصر التي يزخر بها الخطاب الطبيعي في جانبه المضموني، وخاصة تلك الإجراءات المتمثلة في[٣٣]:

- اختيار المفردات.
- تنظيم وترتيب العبارات داخل الخطاب.
- إبراز وتبئير الوحدات في الخطاب، وإحاطتها بهالة خاصة، إلى جانب استخدام الصور المجازية المتنوعة، وعلى رأسها الاستعارة.

وهذه العناصر تمكن المتكلم من تلميع موضوعه بما يسميه جرايز باللمع Eclairages، وهذه اللمع تساهم في تغيير أحكام المخاطب، وتقويماته للموضوعات التي يجري التواصل بصددها[٣٤]، يقول جرايز في هذا الصدد «إن الذي يحاجج لا يكتفي بوصف أوضاع معينة، فهو يثير في الوقت نفسه معرفة بكاملها عند المستمع، فاختيار المفردات التي يوظفها، والمجالات الاستعارية التي يعتمد عليها، لن تعمل فقط على إحضار المعلومات التي يقصد إلى إيرادها، وإنما ستقوم كذلك بتلميع ما يريد بيانه، سواء بصورة إيجابية أو سلبية، وستحرك المشاعر وردود الأفعال عند المخاطبين»[٣٥]. وترد هذه التقنيات في سياق ما يسميه جرايز بالخطاطة التواصلية[٣٦]، باعتبارها «تمثيلا خطابيا موجها نحو متلق معين، ومتعلق بما يدركه أو يتخيله حول واقع ما»[٣٧]، ويعتبر هذا التواصل الاختزالي مجالا لمجموعة من العمليات المنطقية التي تسعى مدرسة المنطق الطبيعي مع جرايز وبوريل وميفيل وآخرين إلى وضع الأدوات اللازمة لوصفها وتحليلها.

- **التوجه اللساني**: إن الاختلاف بين التوجه المنطقي والتوجه اللساني في دراسة الحجاج يتضح إذا علمنا أن الدراسة تتصرف في إطار التوجه اللساني إلى «البنية اللسانية للملفوظات الحجاجية»، ومختلف الآليات التي تتيح إمكان قيام الحجاج داخل اللغة «فالوظيفة الحجاجية للخطاب تبرز في البنية التركيبية للغة ذاتها» [٣٨]، أي أن الحجاج «مؤصل» لغويا قبل أن يكون مظهرا من مظاهر التداول الخطابي. وتظهر أهمية وصل الحجاج باللسانيات، إذا نظرنا إلى الدور الذي أصبح يلعبه علم اللسانيات، الذي شهد انقلابا في أدواته ومبادئه ومضمونه منذ بداية القرن العشرين [٣٩]. وتمثل أعمال أنسكومبر وديكرو المساهمة الأساس في هذا الإطار، فقد حاول هذان الباحثان، من خلال هذه الأعمال، بناء ما يمكن تسميته بالحجاجيات اللسانية. وسوف نخصص ما تبقى من هذا المقال للوقوف على أهم أطروحات هذا التوجه، منطلقين من عرض نظري لبعض الأسس والمبادئ التي يقوم عليها، ثم ننتقل بعد ذلك إلى بسط بعض مباحث هذه النظرية اللسانية في الحجاج.

مقدمات عامة حول الأسس النظرية للحجاجيات اللسانية

لقد كانت نقطة البداية في مشروع الباحثين الكبيرين ديكرو وأنسكومبر، هي المراجعة النقدية للدراسات اللغوية السابقة، خاصة تلك التي أنجزت في النصف الأول من القرن العشرين، ولا يزال تأثيرها مستمرا إلى الآن في جوانب من البحث اللغوي واللساني.

إن السمة الأساسية التي ميزت هذه الدراسات، كما أشرنا سابقا، تتمثل في تأثرها الكبير بالنزعة الصورية [٤٠]، وهي نزعة تجسدت في جانب منها، وبصورة واضحة، في الفلسفة الوضعية التي كانت تمثل آنذاك فلسفة العصر، ونموذجا يتبع في أغلب المجالات المعرفية، وعلى رأسها الدراسات اللغوية، وقد أدت هذه النزعة، في هذا المجال، إلى قيام تصور لا يولي الاهتمام إلا إلى الجملة الخبرية المتضمنة معنى معينا، والقابلة للتحليل المنطقي بالمعنى الذي يعطيه هذا التصور للمنطق [٤١]، كما تأثرت هذه الدراسات بالتصور البنيوي السوسيري للنشاط اللغوي، وبمفهوم التواصل الذي اقترحه هذا التصور، فلقد أكد سوسير في محاضراته حول اللسانيات العامة، أن الوظيفة الأساسية للغة هي التواصل، والتواصل حسب سوسير هو عملية يجري فيها نقل المعلومات والأخبار بين مرسل ومرسل إليه، حيث يتولى الطرف الأول تزويد الطرف الثاني بمعرفة لم يكن يتوفر عليها من قبل، فلا مجال للحديث عن التواصل في غير الحالة التي يجري فيها إيصال شيء ما [٤٢]، بحيث يمكننا تعريف اللغة بأنها مجموعة من العلامات وظيفتها تمكين المخاطب من أخذ صورة ذهنية، عن أشياء لا يمكنه إدراكها بصورة مباشرة [٤٣]، والنتيجة التي يصل إليها هذا التصور، هي أن فعل الإخبار هو الفعل الأساس في اللغة [٤٤].

لقد ظل هذا التصور يحكم مجموع النشاط اللساني البنيوي باعتباره بدهية لا مجال للاعتراض عليها، وأثمر على مستوى منهج البحث الدلالي نظرة خاصة إلى مكونات الظاهرة اللغوية، فمستويات اللغة: التركيب والدلالة والتداول، تنتظم في شكل خطي متراتب، يستقل فيه كل مكون بذاته، فقواعد الصياغة التركيبية السليمة (التركيب)، مستقلة عن المحتوى الخبري للملفوظ (الدلالة)، وهذا المحتوى الخبري - بدوره - مكتف بذاته، ولا يحتاج إلى معطيات النشاط التكلمي والسياق الذي يندرج فيه (التداول) [٤٥]. إن هذه المسلمة كانت وراء معظم الدراسات اللغوية في النصف الأول من القرن العشرين، وقد سعت هذه الدراسات في عمومها إلى تحليل الملفوظات وفق الخطاطة التالية [٤٦]:

ملفوظ «م»
↓
التركيب
↓
وصف تركيبي لـ «م»
↓
الدلالة
↓
المحتوى الخبري لـ «م»
↓
التداول
↓
القيمة الإنجازية لـ «م»

فدخل التداولية هو خرج الدلالة، ودخل الدلالة هو خرج التركيب، وكل مستوى لا تربطه أي علاقة بالموضوع الذي يشتغل عليه المستوى السابق، وإنما يكتفي بتطبيق قوانينه على النتيجة التي يحصل عليها من المستوى الذي قبله، فهناك إذن انفصال تام بين هذه المستويات الثلاثة.

إن هذا التصور المختزل للتواصل (نقل المعلومات)، وما تفرع عنه من طرائق في الدراسة اللغوية، سوف يصير محط نقاش ومساءلة، سواء في مجال اللسانيات أو فلسفة اللغة، وستتبلور في هذا المجال توجهات تسعى إلى إبراز ما يفند هذا التصور، وذلك بالبحث في المعطيات التلفظية التداولية التي تندرج ضمن اللغة ذاتها، وتتجلى آثارها في بنيتها

التركيبية[٤٧]. ولعل الخطوة الأولى في هذا المسار كانت على يد إميل بنفنست في مقالاته حول الذاتية في اللغة، فقد عالج فيها الضمائر المنفصلة التي تحيل على الأفراد (أنا، أنت، هو....)، في اللغات الطبيعية [٤٨]، وتوصل إلى أن وظيفتها لا تقتصر على مجرد أداء وظيفة اختصارية واقتصادية (أي تقوم مقام التصريح بالاسم)، بل إن هذه الوظيفة أكثر تعقيدا، فاستعمال الضمير «أنا» مثلا، يفيد أن الناطق يتمسك بحقه في توظيف الكلمة نفسها التي يستعملها مخاطبه، إنه نوع من التأكيد على التناظر والتكافؤ بين الذوات المتخاطبة، والاعتراف المتبادل بين الأطراف المتحاورة. إن الضمائر المنفصلة حسب بنفنست تمثل تعبيرا عن التذاوت [٤٩]، داخل اللغة ذاتها، أي أنها تشير إلى عناصر تنتمي إلى البعد التداولي من الظاهرة اللغوية [٥٠].

غير أن المجاوزة الحقيقية للتصور التواصلي السابق ستتحقق على يد المدرسة التحليلة الإنجليزية، خاصة مع مؤسسها أوستين ورائديها سورل وكرايس، وذلك من خلال نظرية أفعال الكلام، وما يصطلح عليه بالنظرية التلفظية. فالتواصل حسب هذه النظرية ليس مجرد نقل المعلومات والأخبار إلى المخاطبين، بل هو عالم يتفاعل فيه الناس، وتبرز فيه العلاقات البشرية بكل زخمها وحمولتها الاجتماعية والنفسية. فاللغة هنا ليست مجرد سنن، أو أداة للتواصل كما يعرفها سوسير، بل هي لعب كما سيعرفها ديكرو لاحقا، فهي تضع قواعد لعب تمتزج بصورة كبيرة مع حياة الناس اليومية [٥١]، وهذا البعد التداولي في اللغة يجب استحضاره لفهم الكثير من القضايا المرتبطة بالنشاط اللغوي.

لقد أثارت نظرية أفعال الكلام مع أوستين انتباه الدارسين إلى وجود طبقة من الأفعال التي لا يمكن أن تتحقق إلا بواسطة اللغة، فاللغة هي الأداة الوحيدة التي تمكن المتكلم من إنجاز هذه الأفعال [٥٢].

لقد كان منطلق الباحثين في نظرية أفعال الكلام هو التمييز التقليدي بين الجمل الخبرية والجمل الإنشائية، وقد سارت هذه المدرسة مسارا مختلفا عن مذهب المناطقة والوضعيين عموما، فاهتمام هؤلاء ينصرف أساسا إلى الجمل الخبرية، لأنها تتضمن قضايا قابلة لأن توصف بالصدق والكذب، وهما قيمتان يمكن حسابهما حسابا منطقيا، بخلاف الجمل الإنشائية التي ينشئها المتكلم إنشاء، ليعبر من خلالها عن أحواله وأغراضه ومتمنياته... إلخ [٥٣]، على النقيض من ذلك، أعلن أوستين منذ البداية عن أهمية الجمل الإنشائية: باعتبارها أفعالا لغوية ينشئ من خلالها المتكلم وقائع جديدة، ولا تقف فقط عند حدود وصف الوقائع القائمة سلفا، وبالتالي فإنها تستحق عناية أكبر، لفهم طبيعتها، وتنسيق القوانين التي تتحكم فيها، بل إن أوستين سينتقل في مرحلة لاحقة ليؤكد أن جميع الجمل هي في حقيقتها جمل إنشائية، أي أنها أفعال كلامية، ما دامت الجمل الخبرية ترتد بدورها إلى فعل لغوي مخصوص هو فعل الإخبار، الذي يعتبر فعلا كلاميا مثله مثل فعل الوعد والأمر والتهديد

والسؤال والافتتاح... إلخ[٥٤]. بل إن سورل الذي يعد أحد رواد نظرية أفعال الكلام، سيذهب أبعد من ذلك، حين اعتبر أن النشاط اللغوي كله، سواء كان إخبارا أو إنشاء، ما هو إلا جزء من نظرية الفعل[٥٥].

والخلاصة، أن النشاط اللغوي في هذا التصور الجديد لا يتمثل فقط في مجرد تبليغ المعلومات، بل يتعدى ذلك ليجسد في ذاته نمطا من الفعل الذي يؤدي إلى إنشاء وقائع في العالم، باعتماد اللغة والكلام أداة لذلك[٥٦].

إن هذه الخلاصة التي انتهت إليها نظرية أفعال الكلام الأنكلوساكسونية، ستشكل منطلق أعمال ديكرو وأنسكومبر في بناء النظرية الحجاجية اللسانية، وسيشكل مفهوم الفعل اللغوي مرتكزا للحديث عن النشاط التلفظي (ومن ضمنه الحجاج، كما سنرى لاحقا)، كفعل يقوم به المتكلم، فتنعكس آثاره واضحة في الملفوظ الذي ينتجه هذا النشاط، من هنا جاءت عبارة ديكرو الشهيرة «إن القول منطبع في المقول» Le dire est inscrit dans le dit، وتبعا لذلك، فإن الملفوظ يلمح إلى التلفظ[٥٧]، بمعنى أن الملفوظات التي ننتجها في نشاطنا اللغوي تتكيف مع طبيعة الفعل اللغوي الذي تتولد عنه هذه الملفوظات[٥٨]، ويظهر ذلك واضحا في البنية الداخلية لهذه الملفوظات ذاتها.

لا يخفى ما تتضمنه هذه الفكرة من نقد صريح للفرضية الوضعانية، التي تؤكد استقلالية البنية التركيبية للغة، عن معطيات التداول (النشاط التلفظي)، وقد اعتبر ديكرو أن مهمة الدلاليات هي إبراز هذه القضية، ومعالجتها في سياق الدراسة اللسانية. وقد باشر هذه المهمة من خلال إيراد مجموعة من الشواهد التي تؤكدها، ولعل المثال التالي الذي أورده ديكرو وأنسكومبر يؤكد بوضوح خطأ الفرضية الوضعانية وصحة الفرضية الجديدة[٥٩].

- سأذهب غدا، ما دام عليك أن تعرف كل شيء.

فالعبارة «سأذهب غدا»، ليس المقصود منها مضمونها ومحتواها الخبري (كون المتكلم سيذهب في الغد)، بل المقصود منها هو إشعار المخاطب بفعل التلفظ ذاته، في حين أن المقصود من العبارة الثانية «ما دام عليك أن تعرف كل شيء»، هو محتواها الخبري، فكأن القائل يقول: «هذا الفعل الذي قمت به والمتمثل في قولي «سأذهب غدا»، سببه أن عليك معرفة كل شيء»[٦٠]. ففعل التلفظ هنا ينبغي استحضاره في مستوى التفسير الخبري للجملة، رغم أنه ينتمي إلى المستوى التداولي، لأننا إن أغفلنا الإشارة إليه في هذا المستوى نكون قد أسقطنا جزءا من المحتوى الذي تتضمنه هذه الجملة، وهو عيب واضح في المعالجة من المنظور العلمي.

والنتيجة التي تقودنا إليها هذه الملاحظة هي أن التداولية لا تتخذ دخلا لها نتائج المكون الدلالي، كما في الخطاطة الوضعانية السابقة، بل إنها تشتغل مباشرة على خرج المكون التركيبي، مثلها مثل الدلالة، وبالتالي يظهر تهافت أطروحات النزعة الوضعانية المغالية، التي

تصر على إبعاد كل ما له علاقة بالمستوى التداولي في الملفوظ، كنتيجة طبيعية لتطبيقها الصارم مبادئ المعالجة التحقيقية للملفوظات [61]، والذي أوقعها في الكثير من المفارقات، كما في المثال التالي، الذي أورده مويشلير في كتابه «الحجاج والتخاطب» [62].

- لقد تأخرت كثيرا، لكنني مع ذلك، سأشرب معكم كأسا من الشاي.

إن التحليل المنطقي لهذا الملفوظ يقف حائرا، ولا يملك إلا الحكم عليه بالتناقض [63]، فهو أمام احتمالين لا ثالث لهما (فالثالث دائما مرفوع في عرف النزعة المنطقية الكلاسيكية)، وكلاهما لا يستقيم منطقيا: الاحتمال الأول، هو أن المتكلم ليس لديه ما يكفي من الوقت، لذلك فهو لن يشرب الشاي، وهو ما يعني أن القضية الثانية كاذبة، والاحتمال الثاني، هو أن المتكلم لديه ما يكفي من الوقت، وبالتالي سيشرب الشاي، وهو ما يعني أن القضية الأولى كاذبة.

إن عجز التحليل المنطقي «الإخباري»، عن وصف - وأحرى أن يفسر - هذا الملفوظ، سببه وجود مستوى آخر يشتغل في اللغة الطبيعية هو المستوى التداولي، وهذا المستوى موصول بمقام التخاطب، وأغراض المتكلم، وانتظارات السامع، والمعارف المشتركة بين المتكلم والسامع... إلخ. وهذه المعطيات ضرورية لفهم الملفوظات فهما صحيحا ومكتملا، والتحليل المنطقي الإخباري (التركيبي/ الدلالي)، بإغفاله هذه الوقائع، يبقى عاجزا عن وصف وتفسير الظواهر المتفرعة عنها. ويأتي التصور التداولي بمختلف اتجاهاته، ليصحح هذه النظرة الضيقة، فهو يؤكد أن اللغة تستعمل استعمالا طبيعيا، وبالتالي لا يمتنع أن ترد فيها بعض صور التناقض المتنوعة [64]. فبفضل مجموعة من الأدوات التي تزخر بها اللغة الطبيعية، يجري استيعاب هذا التناقض وجعله مقبولا، أو بالأحرى يجري رفع التناقض عن مثل هذه الاستعمالات. فاللغة حسب هذا التصور ليست - كما يعتقد أصحاب النزعة المنطقية الإخبارية - مجالا تتفاعل فيه الأدلة كما تتفاعل في النسق المنطقي، أي وفق قوانين صورية صارمة، إن الأدلة في اللغة الطبيعية عبارة عن شواهد اشتباهية، لا تسمح إلا باستدلالات احتماليات ترجيحية، ولا يصح اعتمادها في استدلال منطقي صوري [65].

واضح إذن أن أي تجاوز لهذا التحليل المنطقي الإخباري، سيكون من خلال اعتماد تقنيات تحليلية، تقوم على مبادئ من طبيعة لا برهانية بالمعنى التقني للبرهان [66]، وإنما حجاجية تنظر إلى الأدلة باعتبارها شواهد تعتمد كمرتكزات للاستنتاج، أي أنها تجيز استنتاج وقائع معينة دون أن تضفي عليها ضرورة منطقية [67]، وبالتالي تمكن من فهم الاستعمالات المشار إليها سابقا، وما يجري مجراها، اعتمادا على مفاهيم مختلفة عن مفاهيم اللغة المنطقية الصورية المتمحورة على ثنائية الصدق والكذب، كمفهوم السياق التداولي، والمقدمات المضمرة، والقصد الإنجازي، أو كما نجد عند توجه الحجاجيات اللسانية، القوة الحجاجية، والتوجه الحجاجي، والقصد الحجاجي... إلخ.

وهذه المفاهيم التداولية الصريحة، لا يمكن الاستغناء عنها أثناء وصفنا للملفوظات، وهكذا، فبالنسبة إلى الملفوظ السابق مثلا «أنا جد متأخر، لكنني مع ذلك، سأشرب معكم كأسا من الشاي»، يمكننا وصفه بقولنا، إن المتكلم في هذا الملفوظ، يورد حجة «أنا جد متأخر»، التي يفترض أنها تعزز النتيجة المضمرة «سأنصرف فورا»، ولكنه يهونها حجاجيا، اعتمادا على الرابط الحجاجي «لكن»، متبوعا بالنتيجة «سأشرب معكم كأسا من الشاي». إن هذا الوصف يراعي معطيات السياق التداولي، وخاصة الإستراتيجية التلفظية للمتكلم (مقاصده المضمرة).

إن هذه الوقائع التي لا تنفصل عن اللغة الطبيعية، والتي ينبغي استحضارها في أثناء الوصف الدلالي للملفوظات، قادت أنسكومبر وديكرو إلى تأسيس ما سمي بالتداولية المدمجة، وهي اتجاه تعبر عن مضمونه العبارة المركزة التي ترد كثيرا في أعمال هذين الباحثين نقلا عن كيليولي: «إن التداولية يجب إدماجها في الوصف الدلالي، وليس فقط إضافتها إليه»[٦٨]، فالتداولية المدمجة يمكن اعتبارها إطارا نظريا بديلا للمعالجة الدلالية الكلاسيكية، حيث يرتكز الرهان في هذا الإطار، على إدماج الظواهر التداولية، في صميم الدراسة الدلالية اللسانية، وبالتالي يتعين على الدارس النظر إلى التلفظ - ما دام يمثل معطى تداوليا - كعنصر ينتمي إلى نسق اللغة وبنيتها، وبالتالي، فهو يشكل موضوعا أساسيا للدراسة الدلالية، وليس مضافا إليها فقط (أي هامشيا وثانويا)[٦٩]. يقول أنسكومبر وديكرو في كتابهما المشترك «الحجاج في ثنايا اللغة»: «إن تصورنا... يقضي بأنه توجد في أغلب الملفوظات، بعض الظواهر التي تتحدد قيمتها التداولية بشكل مستقل عن مضمونها، وهذه الظواهر لها وجود فعلي، إلى درجة أنه لا يمكن اعتبارها دائما هامشية، بل يتعلق الأمر بعلامات منطبعة في البنية التركيبية»[٧٠].

إن هذه الدراسة الجديدة تجعل من بنية اللغة (وليس فقط المعطيات السياقية والمقامية المحيطة بالنشاط اللغوي)، ميدانها للكشف عن الآثار التلفظية التداولية، غير أن هذا المشروع تعترضه مجموعة من الصعوبات، تتمثل أساسا في الارتباك النظري، والاختلاط المفاهيمي الذي ورثه عن التوجهات الدلالية السابقة، والنظريات التداولية المرتبطة بفلسفة اللغة، خاصة الفلسفة التحليلية الإنجليزية، وينعكس ذلك في طبيعة البحوث التي لا تنتظمها أي رؤية نسقية، إضافة إلى غياب التحديد الدقيق لكثير من الاصطلاحات المرتبطة بهذا الحقل الدراسي[٧١]، وهذا ما حاول أنسكومبر وديكرو تجاوزه من خلال رسم الإطار النظري الذي تتحرك فيه الدراسة بكل دقة، وكذلك إعادة بناء الجهاز المفاهيمي لما أسمياه بالتداولية اللسانية أو التداولية الدلالية[٧٢]، عبر ضبط المفاهيم والمصطلحات ضبطا محكما.

إن الرهان الأساس الذي حدده ديكرو وأنسكومبر للدرس الدلالي اللساني في صورته الجديدة هاته، يتمثل في دراسة (أو بالأحرى حساب)، كيفية إسناد الدلالة إلى الجمل

(أي الكيفية التي تكتسب عبرها الجمل دلالاتها)، وربط ذلك بطبيعة النشاط التلفظي. ويتعين هنا التأكيد أن الأمر لا يتعلق بعملية اعتيادية سهلة يمكن لأي كان القيام بها (وهنا بالضبط يكمن الخطأ الذي وقع فيه التوجه الدلالي الكلاسيكي)، إذ إن إسناد قيمة دلالية للجمل، هو مهمة علمية نظرية من اختصاص عالم اللسانيات، فهي تتعلق بالتفسير، وليس فقط بالملاحظة [٧٣]، والدلاليات الكلاسيكية، وقعت في خطأ جسيم، حين اعتقدت عكس ذلك، إن الدارس اللساني قادر على تفسير ملفوظات جمل اللغة التي ينتمي إليها، بناء على معرفته القبلية بهذه الجمل، فاعتبرت أنه قادر على استدعاء هذه المعرفة واستحضارها، دونما حاجة إلى دراسة طرائق تأويل الملفوظات أو الخطابات عموما [٧٤]. ففي إطار الدلاليات الكلاسيكية، يجري وصف الملفوظات المرتبطة بمقامات محددة، وسحب هذا الوصف على الجمل، أي يعتبر هذا الوصف دلالة مطلقة لهذه الملفوظات. ولتفادي هذا الخلل، أقام الباحثان تمييزا حاسما بين مفهومي الجملة والملفوظ، والذي يؤدي إغفاله إلى الوقوع في كثير من سوء الفهم، فالجملة حسب أنسكومبر وديكرو يقصد بها الوحدة اللسانية المجردة، أي في غياب أي ارتباط بالسياق، وتنتقل الجمل المجردة لتصير ملفوظات، حين تُستعمل في سياقات محددة، فنقول حينذاك إنها اكتسبت معنى معينا [٧٥]، إن تعيين المعاني التي تفيدها الملفوظات الواردة في سياقات محددة، أمر متيسر لعامة المتكلمين، بخلاف دلالة الجملة المنظور إليها خارج استعمالاتها الممكنة، فحين نريد إسناد هذه الدلالة إلى الجملة، تكون قد انتقلنا من مستوى الاستعمال اليومي الاعتيادي، إلى مستوى تقديم التفسير العلمي الذي يحتاج إلى ضبط وتدقيق نظري [٧٦]. إن التصور الدلالي الكلاسيكي، بإغفاله الاختلاف بين هذين المستويين، وقع في الكثير من التضارب والتناقض، ولعل الخطاطة التي وضعها ديكرو توضح هذا الاختلال بشكل دقيق [٧٧].



حيث «س» = السياق/ «ل» = اللغة/ «م» = ملفوظ من «ل»

إن العمل في إطار هذا النموذج أدى إلى إقحام الكثير من المناهج والأدوات والمعارف، التي تنتمي إلى حقول غير متجانسة، لسانية ونفسية ومنطقية واجتماعية وأدبية... إلخ، وقد يصل

التحليل وفق هذه الخطاطة إلى اشتقاق دلالات لا متناهية من جملة بعينها، وهذا الموقف هو الذي انتهى إليه الباحث الفرنسي فردناند برونو، حين أنكر إمكان الحديث عن دلالة الملفوظ، ما دام باستطاعتنا اشتقاق معان متعددة، من الملفوظ الواحد حسب الاستعمالات والسياقات التي يرد فيها [٧٨].

وتجدر الإشارة هنا، إلى أن ما يقصده ديكرو بـ «دلالة الجملة» ليس هو معناها الحرفي، كما قد يتبادر إلى الذهن، أي البنية الدلالية الأدنى التي نجدها في كل ملفوظات هذه الجملة (استعمالاتها السياقية المختلفة)، فقد عمد ديكرو في هذا الإطار إلى وضع مفهوم جديد على أساسه يحدد دلالة الجملة، وهو مفهوم الإرشادات الذي سنتطرق إليه لاحقا [٧٩].

ونتيجة للملاحظات المذكورة آنفا، يقترح ديكرو إعادة بناء الخطاطة السابقة، وذلك بتفريعها على الشكل التالي:



إن هذه الخطاطة تمثل الخطوة النظرية الحاسمة التي قام بها الباحثان، في سبيل إدماج المعطيات التداولية (المكون الخطابي في الخطاطة)، في صميم جهاز الوصف الدلالي، فالفرضية التي تنطوي عليها هذه الخطاطة، هي أن ظروف التلفظ (أي الوقائع التداولية) تدخل بدورها في عملية منح المعنى للملفوظات التي ترد في سياقات استعمالية معينة، غير أن

ذلك لا يجري إلا بعد الحصول على الدلالة المستقلة عن أي سياق، أي دلالة الجملة التي تسمح لنا بتوقع معنى أي ملفوظ من ملفوظات هذه الجملة، في مختلف السياقات التي يرد فيها، ويمكننا أن نتحقق من قيمة هذه الدلالة الممنوحة للجملة، باختبار قدرتها على حساب المعاني التي تُسند لكل ملفوظ من ملفوظاتها في مختلف المقامات الاستعمالية [٨٠].

غير أن الدراسة التي سيباشرها ديكرو وأنسكومبر في إطار التداولية المدمجة لن تشمل جميع المعطيات التداولية، وإنما ستقتصر على المعطيات التي لها ارتباط بالمجال اللساني البحت، أو بعبارة أخرى تلك المعطيات التداولية التي تنعكس في بنية اللغة ذاتها [٨١]، وهذا ما يعني غض الطرف عن الكثير من الوقائع التي تعتبر عادة ضمن التداولية، من قبيل معطيات السياق، والمعطيات التخاطبية بالمعنى الذي يقصده كرايس من هذه العبارة [٨٢]. كما أننا سنشهد تركيزا متناميا على تلك الوقائع التي لها ارتباط بالاستعمال الحجاجي للغة، بحيث يجري البحث في عناصر القوة الحجاجية للملفوظات، والمرتبطة بآليات التوجيه المركوزة في بنية اللغة [٨٣]، مما يسمح لنا بالحديث عن مدرسة حجاجية لسانية، وهو ما سوف نقف عليه بتفصيل لاحقا.

ملامح منهجية في عمل الباحثين
أو المبادئ الإبستمولوجية للحجاجيات اللسانية

في سياق المزيد من الضبط النظري والإحكام المنهجي لهذه الدراسة، سوف يقوم ديكرو بوضع مجموعة من القيود الإبستمولوجية التي يتعين الخضوع لها في هذا المجال، وهذه القيود تستلهم الكثير من أدوات الإبستمولوجيا المعاصرة، فما هي معالم هذه الخطة الإبستمولوجية؟

لقد وضع أنسكومبر وديكرو مجموعة من الضوابط العلمية حول كيفية الاشتغال في إطار الحجاجيات اللسانية، وذلك حتى يُدمج مبحث الحجاج في الدراسة اللغوية بصورة محكمة، حيث يتعين على الدراسة أن تأخذ بمنهج التمثيل [٨٤]، وهو منهج ظل يحكم مجموعة النشاط العلمي في الغرب منذ ديكارت، ويعتبر النحو التوليدي مع تشومسكي، شاهده الأمثل في القرن العشرين [٨٥]، إذ يرى أقطاب هذا النحو أن مهمة العلم الحديث، لا تتمثل في تجميع وتصنيف الوقائع والمعطيات الجديدة، وإنما يجب بناء نظريات عامة، ونماذج فرضية تنطلق من عدد محدود من الملاحظات أو التجارب، وتسعى إلى تفسير الوقائع المعلومة والتنبؤ بوقائع جديدة[٨٦]، وفي هذا الصدد يعلن ديكرو:

«سوف أصف بالعلمية البحث الذي يحاول في أثناء تفسيره للظواهر الملاحظة في الطبيعة، أن يضع تمثيلا مصطنعا للكيفية التي تنتج بها هذه الظواهر» [٨٧].

ولا يتأتى هذا الأمر حسب ديكرو إلا من خلال إنجاز خطوتين متتابعتين: الأولى تجريبية، تتمثل في عزل وملاحظة بعض الظواهر التي يعتقد أنها تحدث في الطبيعة بشكل مستقل عن الملاحظ، والثانية تتعلق ببناء آلة (مادية أو مجردة)، قادرة على إعادة إنتاج هذه الظواهر بشكل مصطنع، أي قادرة على محاكاة الآلية الطبيعية التي أنتجتها، من خلال بناء نموذج صناعي يقدم فرضيات حول العمليات الكامنة الخفية، والمتحكمة في الظاهرة المدروسة [88]، وتنقسم هذه الفرضيات إلى نوعين:

- **فرضيات داخلية:** وهي المتعلقة ببناء الآلة المصطنعة، إذ يجري تزويدها بمجموعة من المسلمات وقواعد الاستنباط، وهي تفيد في «حساب المعنى»، وتتحدد قيمة هذه الفرضيات تبعا لقدرتها على حساب الأوصاف: بَ، جَ، دَ للوقائع: ب، جـ، د التي نود تفسيرها، حسابا فعليا [89]، (هذه الوقائع هي بطبيعة الحال الخطابات والملفوظات التي تواجهنا في حياتنا اليومية، ونقوم بتأويلها)، ويكون تفسيرها بالبحث في الآلية المسؤولة عن إنتاج هذا التأويل[90].

- **فرضيات خارجية:** وهي المتعلقة بلحظة ما قبل بناء النموذج المصطنع، ويجري خلال هذه اللحظة تعيين وتحديد (أو بعبارة ديكرو بناء) الوقائع التي ستتم ملاحظتها، فملاحظة الظواهر حسب ديكرو ليست عملية محايدة من الناحية النظرية، إذ إنها تمثل مقدمة وتمهيدا للمرحلة الوظفية، فالآراء التي تنشأ خلال هذه العملية تعكس اختيارات مسبقة للملاحظ [91]، ولهذا، يفضل ديكرو استعمال عبارة «بناء الوقائع»، في إشارته إلى هذه الطبيعة الذاتية التي تحكم عملية تعيين اللساني للوقائع التي ستكون موضوعا للملاحظة، فهو ينشئها ويبنيها بناء، ويورد ديكرو في هذا السياق عبارة دوهيم الشهيرة، التي تعبر عن هذه الفكرة: «إن وقائع اليوم هي نظريات الأمس» [92].

سبق أن أشرنا إلى أن الخطوة الأولى التي قام بها ديكرو وأنسكومبر، هي نقد نموذج الوصف الدلالي الكلاسيكي، وبالتالي فأعمالهما لا تشكل تجاوزا جذريا للنظرية الدلالية التقليدية، أو قطيعة معرفية معها، وإنما هي مجرد تعديل لهذا النموذج، وقد تحقق هذا التعديل بإدماج بعض الوقائع الجديدة في صميم هذه الدراسة، ومن هنا جاءت مساهمتهما في صورة إعادة بناء للفرضيات الداخلية والخارجية لهذا النموذج التقليدي، وفق الرهانات العلمية للتداولية المدمجة، ويمكن تحديد هذه التعديلات كما يلي [93]:

- **الفرضيات الخارجية للتداولية المدمجة:** لقد قام ديكرو وأنسكومبر بتعيين الوقائع التي ستنصب عليها الملاحظة، وذلك من خلال إثارة الانتباه إلى ظاهرة جديدة، تتمثل في كون المتكلمين بلغة معينة، يمتلكون القدرة على منح معنى للملفوظات التي يتم إنجازها بواسطة هذه اللغة [94]، وهكذا سيتم التساؤل في إطار هذه الفرضية، عن الكيفية التي يجري بها تأويل الملفوظات في أوضاع استعمالية مختلفة، فمثلا إذا تأملنا الملفوظات التالية [95]:

- نسيت مرة أخرى أين وضعت المفاتيح (١).
- سعد ذكي (٢).
- سعد ذكي، لكنه مهمل (٣).

فالمخاطب بهذه الملفوظات يدرك مباشرة أن المتكلم بالملفوظ (١)، ينجز فعل الاستخبار، والمتكلم بالملفوظ (٢)، ينجز حجاجا في صالح سعد، والمتكلم بالملفوظ (٣)، ينجز حجاجا في غير صالح سعد. والسؤال هنا - وهو موضوع بحث التداولية المدمجة - كيف تمكن المتكلم من إسناد معنى الاستخبار إلى (١)، ومعنى الحجاج الموجب إلى (٢)، ومعنى الحجاج السالب إلى (٣).

- **الفرضيات الداخلية للتداولية المدمجة:** بالنسبة إلى هذه الفرضيات، سوف تتولى الآلية الاصطناعية الواصفة المقابلة لهذه الظواهر في النموذج المصطنع الذي جرى تعديله بمهمة توليد بنيات مماثلة، مع إسناد الدلالة إليها، وهذه البنيات يصطلح عليها ديكرو بالجمل ليميزها عن الملفوظات، وهنا تبرز الطبيعة العلمية النظرية لعملية إسناد الدلالة إلى الجمل، فالجملة ليست هي الملفوظ لأنها ذات طبيعة نظرية مجردة، أو بعبارة أخرى، إنها تنتمي إلى اللغة الواصفة (النموذج المصطنع هنا)، أما الملفوظ فله وجود واقعي في حياة الناس اليومية.

وبناء عليه، يتحقق شرط الملاءمة في الفرضيات الداخلية، إذا أمكننا اعتمادا عليها تفسير السبب في كون الجملة (٢) دلالتها هي إسناد توجه حجاجي سالب إلى الجملة ككل (في غير صالح سعد)، عكس (٣)، التي تسند إلى الجملة توجها حجاجيا موجبا (في صالح سعد)، ويُفسَّر بناء على الفرضية الداخلة الخاصة بالرابط «لكن»، (حيث نجد مثلا أن هذه الفرضية تشير إلى كون الجملة التي يرد فيها الرابط (لكن)، تنتج دائما حجاجا ذا توجه سالب «أي في غير صالح النتيجة»).

غير أن الفرضيات الداخلية للتداولية المدمجة، ينبغي ألا تقف عند تعيين دلالة لكل جملة بشكل جزئي ومعزول، وإنما عليها أن تسعى إلى وضع القواعد العامة التي تتحكم في تأويل الجمل، وبعبارة أكثر دقة أن تفسر كيف تجري عملية المرور إلى الدلالة [٩٦]، وفي هذا الإطار يلعب مفهوم الإرشادات الدور الأساس. فما المقصود بالإرشادات؟ وما وظيفتها ضمن الحجاجيات اللسانية؟

إن الإرشادات كما يعرفها ديكرو، هي علامات يجري تقديمها إلى أولئك الذين يسعون إلى تأويل ملفوظ معين، فتدفعهم للبحث في وضعية الخطاب، عن المعطيات التي تفيد بصورة ما في إعادة بناء المعنى المقصود من المتكلم [٩٧].

وتعتبر هذه الإرشادات، مفهوما بديلا أخذت به التداولية المدمجة حتى تتفادى القول بمفهوم «قوانين الخطاب»، لأنه يبعد الدراسة عن المجال اللساني البحت، ويجعلها تنساق خلف معطيات ثقافية ومقامية توجد خارج بنية اللغة [٩٨].

ويمكن التمييز في الإرشادات بين صنفين[٩٩]:

١- **إرشادات تلفظية**: ترتبط بالعلامات التلفظية، وهي تقدم توجيهات وإشارات حول الطريقة التي تلمح بها دلالة الجملة (دلالة الجملة هي، في آخر المطاف، حصيلة الإرشادات المرتبطة بها)، إلى عملية التلفظ، كما هي الحال في المثال الذي ورد سابقا «أنا ذاهب غدا ما دام عليك أن تعرف كل شيء». فالرابط (ما دام) يتضمن إرشادا خاصا به يشير إلى أنه لا يربط محتوى الجملة الأولى بمحتوى الجملة الثانية، وإنما يربط فعل التلفظ بالجملة الأولى، بمحتوى الجملة الثانية. فوظيفة هذا النوع من الإرشادات، هي إدماج عملية التلفظ في معنى الملفوظ.

٢- **إرشادات حجاجية**: وضمن هذا الصنف من الإرشادات، تُدرَج الوظيفة الحجاجية للغة، أو بعبارة أدق، فعل الحجاج اللغوي، فما دام الحجاج فعلا لغويا، فمن الضروري البحث في بنية اللغة ذاتها عن الآثار التي يخلفها فيها هذا الاستخدام الحجاجي للغة. في هذا السياق، نجد ديكرو وأنسكومبر يتحدثان عن مفهوم آخر هو الوسم الحجاجي، أي أن الخطاب الحجاجي يكتسب بعض العلامات التي تحدد وجهته الحجاجية. وهذه العلامات متنوعة، وتشتغل داخل الخطاب بصور مختلفة، فهي تظهر تارة في صورة عوامل حجاجية، وتارة أخرى في صورة روابط حجاجية، إضافة إلى اشتغال مجموعة من الخصائص المرتبطة ببعض الظواهر، كالاستهفام[١٠٠]، والتضمين والاقتضاء[١٠١]، والخاصية المعيارية السلمية لبعض الملفوظات، التي سنعرض لها لاحقا.

إن الحديث عن الإرشادات الحجاجية، يقودنا مباشرة إلى الحديث عن نقطة الوصل الأساسية بين الشق اللساني الدلالي، والشق الحجاجي في الحجاجيات اللسانية. فما هو إذن موقع الحجاج من النشاط التلفظي في تصور النظرية الحجاجية اللسانية؟

بداية، نشير إلى أن تصور الحجاجيات اللسانية لمفهوم الحجاج، يختلف عن التصور الكلاسيكي للحجاج والخطابة عموما. فقد كان الحجاج في منظور التصور التقليدي، عبارة عن نشاط ليست له أي علاقة ببنية اللغة، فهو يتعلق فقط بآثار الكلام، لأن الانتقال فيه من ملفوظ ما، أو متوالية من الملفوظات، إلى نتيجة معينة (وهو جوهر النشاط الحجاجي)، تتحكم فيه اعتبارات خارج بنية اللغة، فالمعلومات الواردة في الملفوظ، إذا ارتبطت بسياق محدد، تفيد معنى معينا يصح استنتاجه من هذا الملفوظ، فإذا قال المتكلم «هذا الكتاب مفيد»، فإننا نستنتج أنه يحضنا على قراءته، ويحتج لذلك بكونه مفيدا، وهذا الاستنتاج حسب التصور الكلاسيكي للحجاج، يتم بمقتضى قانون من قوانين الخطاب[١٠٢]، وقوانين الخطاب هذه على رغم أنها تحكم اشتغال النسق اللغوي، فإنها لا تنتمي إلى هذا النسق، فهي من طبيعة اجتماعية وثقافية، أي أنها توجد خارج بنية اللغة. مقابل هذا الطرح، نجد أنسكومبر وديكرو ينظران إلى الحجاج - من حيث هو نشاط تلفظي - باعتباره يندرج ضمن

بنية اللغة، فدراسة الحجاج ستجري إذن في إطار الدراسة اللسانية، وفق نموذج التداولية المدمجة، كما وضحنا ذلك سابقا [١٠٣].

قضايا ومسائل الحجاجيات اللسانية

١ - الخصائص العامة للنشاط الحجاجي:

الحجاج والبرهان:

عادة ما يجري الخلط بين مفهومي الحجاج والبرهان (ما حجتك = ما دليلك)، غير أن الدلالتين التقنيتين، المنطقيتين واللسانيتين لهذين المفهومين، تختلفان اختلافا كبيرا، وهذا ما يفسر العناية الواضحة لرواد الدرس الحجاجي اللساني، بإقامة التمييز بين هذين المفهومين، فهما ينتمان إلى مجالين مختلفين اختلافا تاما، إذ ينتمي البرهان إلى المجال الذي نطلق عليه عادة اسم المنطق، بينما ينتمي الحجاج إلى مجال الخطاب [١٠٤].

على رغم أن البرهان (ومثاله القياس المنطقي)، قد يصاغ في قالب لغوي (كل إنسان فان وسقراط إنسان، إذن سقراط فان)، إلا أنه يفتقد خاصية أساسية تميز الخطاب الحجاجي، فالملفوظات التي ترد فيه توجد مستقلة بعضها عن بعض، لأن كل ملفوظ يحيل على قضية في العالم، سواء كانت واقعية أو مفترضة. من هنا، كان تعالق الملفوظات الواردة في البنى الاستدلالية البرهانية، لا يقوم على الملفوظات ذاتها، بل على القضايا التي تمثلها هذه الملفوظات، أي على وقائع العالم وأحوالها، حقيقية كانت أو مفترضة [١٠٥].

أما العلاقة الحجاجية التي نجدها في الخطاب، فإن تعالق الملفوظات فيها يستجيب لاعتبارات داخلية، مرتبطة بطبيعة الملفوظات ومعناها ذاته، وليس بأوضاع العالم، أو العلاقات المنطقية والعقلية التي تحكم قضايا البنى البرهانية، ولنقارن بين الجملتين [١٠٦].

أ- كل التلاميذ حاضرون، ومحمد تلميذ.

- إذن محمد حاضر.

ب - السماء غائمة، كما أن مؤشر البارومتر نزل بشكل واضح، إذن فسوف تمطر اليوم، ثم إن النشرة الجوية توقعت ذلك. فنحن في المثال (أ) أمام استدلال برهاني، لأنه يستمد مشروعيته وقوته من القوانين المنطقية التي ينتظم وفقها، ومن طبيعة القضايا التي يشير إليها في العالم.

أما المثال (ب) فلا نستنتج فيه سقوط المطر وجوبا، أو بلغة المناطقة، ليس هناك لزوم في النقلة من المقدمات إلى النتيجة، كما هو الشأن في المثال (أ)، ولكن هذا الانتقال، يتم بناء على معرفتنا بالعالم أولا، ثم استنادا إلى مدلول الحجج المعروضة في هذا الملفوظ، فهذه الحجج تقدم لنا مبررات، أو بتعبير أنسكومبر شواهد اشتباهية تجيز توقع نتيجة معينة (سقوط المطر

في المثال السابق). ونلاحظ في المثال (ب)، أن عدد الحجج لا يكون محددا، فالبنية الحجاجية لهذا المثال يمكن صوغها كما يلي:

حـ ١، حـ ٢، إذن ن، ثم إن حـ ٣ (حيث: حـ = حجة و(ن) = نتيجة).

إن تعدد الحجج في الفعل الحجاجي، خاصية أخرى تميزه عن الاستدلال البرهاني، ففي هذا الأخير، يمكننا الاكتفاء بإيراد دليل واحد لإثبات النتيجة، بينما تتميز الحجج التي نسوقها في الفعل الحجاجي عادة بتعددها [١٠٧]، ومرد ذلك إلى طبيعة النشاط الحجاجي نفسه، فالحجج لا تلزم عنها النتيجة بصورة ضرورية، كما هي الحال في البرهان، بل غاية ما تقوم به الحجج، هو أنها تزيد من الدرجة الاحتمالية للنتيجة، وبالتالي من درجة الاعتقاد فيها، فتكون هذه الدرجة أكبر، كلما كانت هذه الحجج أجود وأكثر، ويتم في هذه الحجج، استثمار الطبيعة الظنية وغير اليقينية للمواضع التي تقوم عليها كل عملية حجاجية. والمواضع هي مجموعة من القيم والمعايير والعلاقات التي يجيزها الحس القويم المشترك [١٠٨]، وعادة ما يُستنَد إليها في المرافعات القضائية بالمحاكم أو المحاورات الفكرية المتنوعة، أو الخطب السياسية الموجهة نحو الجمهور. إن هذا الارتباط بين الحجاج والمواضع المشتركة، جعل ديكرو يتحدث عن الأصل الأرسطي للنظرية الحجاجية اللسانية، فلقد درس أرسطو الجنس الجدلي والجنس الخطابي في سياق تناوله للنشاط التدليلي عموما، وهما ضربان من التدليل لا يستندان إلى الأدلة التحليلية البرهانية، بل يقومان على مراعاة المواضع المشتركة [١٠٩]، وهذا ما يسمح بالقول إن الأعمال الحجاجية لديكرو وأنسكومبر، ما هي إلا تطبيق للأطروحة الجدلية/ الخطابية الأرسطية في مجال الدراسة اللسانية المعاصرة [١١٠].

٢ - خصائص النشاط الحجاجي في اللغة

إن الحكم على خطاب ما بأنه خطاب حجاجي، يعني القول إن هذا الخطاب يحتوي على ملفوظين اثنين على الأقل: م١ وم٢، حيث يقوم أحدهما بتعزيز الآخر، فيسمى الأول حجة، والثاني نتيجة، ومثال ذلك ما يلي [١١١]:

نعتبر أن م١= هذا الكتاب مفيد، وم٢= اشتره إذن

إذا قلنا: «هذا الكتاب مفيد، اشتره إذن»، أو «اشتر هذا الكتاب ما دام مفيدا»، فإننا نكون بصدد بناء خطاب حجاجي، حيث يقوم الملفوظ «هذا الكتاب مفيد»، مقام الحجة، ويقوم الملفوظ «اشتره إذن»، مقام النتيجة، و«إذن»، و«ما دام»، هما بمنزلة روابط حجاجية.

وقد لا يرد الحجاج في صورة صريحة، كما هو الشأن في المثال السابق، وإنما يتخذ صورة مضمرة، بحيث يجري إضمار الحجة، أو النتيجة، مع بقاء إمكان اشتقاقها اعتمادا على قرائن سياقية ومقامية [١١٢].

ومثال إضمار الحجة في العملية الحجاجية:

نفترض أن زيدا واجهته الحوادث التالية:

- استيقظ متأخرا عن وقت العمل.

- أفرغ كأس القهوة على ثيابه.

سقط على الدرج وهو يحاول الخروج.

زيد: «هذا يوم منحوس».

فكلام زيد هو خطاب حجاجي اضمرت فيه الحجج، غير أنها واردة في السياق[١١٣].

ومثال إضمار النتيجة في العملية الحجاجية:

ب: هل تقبل مرافقتي لمشاهدة العرض المسرحي الجديد.

ج: لقد شاهدته سابقا.

فالجواب في هذا المثال، هو عبارة عن خطاب حجاجي أضمرت فيه النتيجة، ويمكننا تقديرها اعتمادا على السياق (مثلا: لذلك لن أذهب معك).

وفي الحالة التي تُضمَر فيها النتيجة يشترط العمل بمبدأ «تسهيل الظفر بالنتيجة» (سطن)، ويقضي هذا المبدأ بأن يقدم المتكلم قدرا من المعلومات، يكفي لإعادة بناء النتيجة، وهذا الشرط هو الذي يضمن استمرار عملية التواصل على الوجه الأمثل[١١٤].

ومن الخصائص الأساسية التي يتميز بها النشاط الحجاجي، خاصية التوجه الحجاجي، فالحجة تكتسي بالنسبة إلى النتيجة قيمة معينة، إذ إنها تعززها أو تدحضها بدرجات متفاوتة[١١٥]، وإذا كان الملفوظ يتألف من أكثر من حجة، أوضحنا ذلك أعلاه، فإن هذه الحجج إما أن تشترك في توجهها تعزيزا أو دحضا، وإما أن تتباين، فيكون بعضها معززا، والبعض الآخر داحضا، أي معززا للنتيجة المتعارضة مع النتيجة الأصلية، وعلى هذا الأساس يمكننا التمييز بين نوعين من الحجج[١١٦].

أ- **حجج متساندة**[١١٧]: ونقول عن حجتين إنهما متساندتان، إذا سيقتا لتعزيز النتيجة نفسها. ومثالها «هذا الكتاب مفيد، وثمنه مناسب، اشتره إذن».

ب - **حجج متعاندة**[١١٨]: ونقول عن حجتين إنهما متعاندتان، إذا سيقتا لتعزيز نتيجتين متعارضتين. ومثالها «هذا الكتاب مفيد، لكن ثمنه باهظ (النتيجة المضمرة لا تشتره إذن).

ويتم كل من التساند الحجاجي والتعاند الحجاجي بين حجتين، إما على جهة الإهمال، وإما على جهة التقييد. وعلى هذا الأساس، نحصل على النماذج التالية:

نموذج التساند المهمل:

والمقصود بالإهمال هنا، غياب أي تحديد لطبيعة العلاقة بين الحجتين المتساندتين، من حيث القوة أو الضعف، فلا نعلم أي الحجتين (أو الحجج)، أقوى في تعزيز النتيجة المشتركة

بينهما. ومن الروابط التي تحقق هذا النوع من التساند، الرابط الحجاجي «ثم إن». ومثال ذلك: «هيا بنا إلى الشاطئ، فالجو جميل، ثم إن الحر شديد». فواضح أن الحجتين «الجو جميل»، و«الحر شديد»، تتساندان في تعزيز النتيجة نفسها «هيا بنا إلى الشاطئ». غير أن الرابط الحجاجي «ثم إن»، لا يعلمنا (لا يرشدنا)، أي الحجتين أقوى في تعزيز هذه النتيجة، أي أنه لا يقيم مفاضلة بين الحجتين في سلم القوة، وإنما يوردهما منفصلتين.

نموذج التساند المقيد:

وعلى النقيض من ذلك، هناك حالات يمكننا فيها تمييز الحجة الأقوى بين حجتين (أو مجموعة حجج)، تعززان النتيجة نفسها، أي أننا في هذه الحالة، نكون أمام تساند مقيد تجري فيه مفاضلة في القوة بين الحجتين المتساندتين، ومن الروابط التي تحقق هذا التساند المقيد الرابط «حتى»، ومثال ذلك: «إنه عالم كبير، فهو متبحر في الفقه، ومرجع في اللغة، وحتى في الفلسفة».

فلدينا في هذا المثال ثلاث حجج، هي «التبحر في الفقه»، و«المرجعية في اللغة»، و«المرجعية في الفلسفة»، وكل هذه الحجج تتساند في تعزيز النتيجة «إنه عالم كبير»، غير أن ورود الرابط «حتى»، يعلمنا (أو يرشدنا)، بأمور إضافية، فهو يقيم مفاضلة بين هذه الحجج، حيث تكون الحجة المقترنة به، أقوى من غيرها في تعزيز النتيجة المشتركة بين هذه الحجج [119].

نموذج التعاند المهمل:

سبق أن أشرنا إلى أن الحجتين المتعاندتين في عملية حجاجية معينة، تتجه كل واحدة منهما، إلى تعزيز نتيجة متعارضة مع نتيجة الحجة الأخرى، ونضيف هنا أن هناك حالات يكون فيها هذا التعاند مهملا، بحيث لا نستطيع معرفة أي هاتين الحجتين أقوى في تعزيز نتيجتها من الحجة الأخرى في تعزيز نتيجتها المعارضة، وقد يكون المثال التالي أقرب إلى توضيح المقصود هنا:

«الجو جميل وأنا متعب».

فنتصور المتكلم يورد الحجة الأولى «الجو جميل»، لتعزيز النتيجة «لأخرج في نزهة»، والحجة الثانية «أنا متعب»، لتعزيز النتيجة «لأبق في البيت»، المعارضة للنتيجة الأولى، غير أنه لا يحسم أي الحجتين أقوى في تعزيز نتيجتها، ويلعب الواو هنا، دور الرابط الحجاجي الذي يمكّن من إقامة التعاند الحجاجي المهمل.

نموذج التعاند المقيد:

على النقيض من التعاند المهمل، نجد في حالات حجاجية عديدة تعاندا حجاجيا مقيدا، يمكن فيه تمييز أي الحجتين (أو الحجج) أقوى في تعزيز نتيجتها من تعزيز الحجة الأخرى للنتيجة المعارضة. ومن الروابط التي تحقق هذا التعاند المقيد، الرابط «لكن» ومثال ذلك:

- إنه عالم، لكنه مهمل.

فالحجة الأولى «إنه عالم» تعزز نتيجة موجبة (مثلا النتيجة المضمرة إنه يستحق هذا المنصب)، والحجة الثانية (إنه مهمل)، تعزز نقيض النتيجة الأولى (أي أنه لا يستحق هذا المنصب)، غير أن الرابط الحجاجي «لكن» يعلمنا (أو يرشدنا)، إضافة إلى ذلك، بأن الحجة المرتبطة به (إنه مهمل في المثال الحالي)، أقوى في تعزيز نتيجتها السلبية (لا يستحق المنصب) من الحجة الأولى في تعزيز نتيجتها الموجبة (يستحق المنصب).

إذا تأملنا جيدا في هذه النماذج المتنوعة من الحجج سنكتشف أنها متولدة عن مبدأين أساسيين يميزان الحجاج، وهما [١٣٠]:

١- مبدأ القوة الحجاجية:

فهناك مجموعة من الروابط الحجاجية (مثل: لكن وحتى كما بينا)، تحدد درجة قوة الحجج في تعزيز النتائج، وتفاضل بينها، بحيث يمكننا الحديث عن طبيعة تدرجية للحجج تتيح لنا دراسة النشاط الحجاجي اعتمادا على عبارات مثل «أكثر»، و«أقل» كما سنرى لاحقا.

ويمكن تمثيل هذا المبدأ على الشكل التالي:



مبدأ القوة الحجاجية

حيث ن نتيجة، وب وم حجتان.

ويظهر من خلال هذا الشكل أن الحجة «ب» أقوى من الحجة «م» في تعزيز النتيجة «ن».

إن هذا المبدأ لا يرتبط فقط بالخاصية التفضيلية لبعض الروابط، بل يجد أساسه كذلك في طبيعة بعض الملفوظات التي ترد في الخطاب كحجج، فهذه الملفوظات تتميز بخاصية معيارية تجعلها تشير إلى قيمة موجبة أو سالبة، مما يسمح لها بأن تقيم علاقة مع طبقة أخرى من الملفوظات، ضمن سلم حجاجي واحد، فيلعب ورودها في الخطاب وظيفة حجاجية قياسا إلى الملفوظات الأخرى الموجودة في رتب أخرى من السلم المشترك [١٣١]، وقد مثلت هذه الخاصية موضوعا لأبحاث عدة سابقة [١٣٢]، غير أن أنسكومبر وديكرو عملا على صياغتها وإدراجها بصورة نسقية ضمن نظريتهما الحجاجية اللسانية [١٣٣]. ومن أمثلة هذه الخاصية ما نجده في الملفوظ التالي:

- هند جميلة جدا.

إن قيمة هذا الملفوظ، تتحدد من خلال العلاقة التي يقيمها مع طبقة من الملفوظات الأخرى، التي تشترك معه في الانتماء إلى السلم الحجاجي نفسه، حيث يتضمن كل ملفوظ خاصية معيارية في صورة محمول تجعله يحتل رتبة معينة من هذا السلم، ويمكننا التمثيل لذلك بالشكل التالي:



مبدأ القوة الحجاجية المرتبط بالطبيعة السلمية لبعض الملفوظات مطبقا على خاصية الجمال النسائي.

فالقيمة الحجاجية للملفوظ السابق، مستمدة من وضعه في سلم «الجمال النسائي»، كقيمة عليا بالنسبة إلى باقي الملفوظات الواردة في السلم نفسه، فهو يمثل حجة أقوى في صالح النتيجة الإيجابية الموافقة له.

٢- مبدأ التعارض الحجاجي:

ومقتضى هذا المبدأ، أنه إذا كانت لدينا حجة «ح»، تصلح لتعزيز نتيجة «ن»، فمن الضروري أن توجد حجة حَ، لتعزيز النتيجة المعارضة «لا (ن)»، (بحيث حَ ليست بالضرورة هي «لا (ح)»).

ويمكن توضيح ذلك من خلال الشكل التالي:



مبدأ التعارض الحجاجي

إن مبدأ القوة الحجاجية، وما يتيحه من إمكانات المفاضلة الحجاجية، وكذلك مبدأ التعارض الحجاجي، وما يتيحه من إمكانات المعارضة الحجاجية، سيجعل منهما مفهومين قاعديين في النظرية الحجاجية اللسانية برمتها، غير أنهما سيتعرضان لنقد صارم من طرف بعض الدارسين (١٢٤)، مما اضطر ديكرو وأنسكومبر، إلى إجراء بعض التعديلات في هذين المفهومين، بل وفي جوانب من النظرية ككل، ولنتأمل المثال التالي (١٢٥).

مَ١ : البرميل قارب الامتلاء.

م٢ : البرميل ممتلئ.

إن هذين الملفوظين يرتبطان بعلاقة تفاضل حجاجي تسمح لنا بوضعهما ضمن سلم واحد على الشكل التالي:



ومن ثم يصح تطبيق قانون التفاضل الحجاجي عليهما، أي أن نعتبر الحجة «البرميل ممتلئ»، أقوى من الحجة «البرميل قارب الامتلاء»، في تعزيز النتيجة ن، غير أن هذا المبدأ يتعذر إجراؤه في بعض العمليات الحجاجية المتضمنة لهذين الملفوظين. ومثال ذلك ما أورده لاكومب كشاهد نقض لهذا المبدأ (١٢٦).

إذا كان بإمكاننا تشجيع متسابق يملأ برميلا من الماء باعتماد الملفوظ «هيا ثابر فالبرميل قارب الامتلاء»، فإنه لا يمكن اعتماد الملفوظ الأقوى حجاجيا من هذا الملفوظ للغرض نفسه، فنقول «هيا ثابر، فالبرميل قد امتلأ»، فهذا الكلام لا معنى له في هذا السياق، وبالتالي لا يمكن الحديث في هذه الحالة عن علاقة تفاضل حجاجي بين الملفوظين.

الشيء نفسه بالنسبة إلى مبدأ التعارض الحجاجي، الذي يقتضي تعريفه أن تكون الحجة الثانية تتجه إلى نقيض الحجة الأولى.

فلنتأمل الحجتين التاليتين (١٢٧):

م١ : «العشاء جاهز تقريبا».

م٢ : «العشاء ليس جاهزا تماما».

فعلى رغم تعارضهما، إلا أنهما قد يؤيدان النتيجة نفسها، كما في المثال التالي:

م١: أسرع، فالعشاء جاهز تقريبا (أي أسرع للوصول في الوقت المحدد).

م٢: أسرع، فالعشاء ليس جاهزا تماما (أي ما زالت أمامك الفرصة للوصول في الوقت المناسب).

فعلى رغم التعارض بين هاتين الحجتين، فإنهما تتجهان في المثالين إلى تعزيز النتيجة نفسها، وهي «أسرع».

لقد قام ديكرو وأنسكومبر في كتابهما الحجاج في ثنايا اللغة بالرد على هذا الاعتراض، مع إجراء تعديل في تصورهما للنشاط الحجاجي. إن الملاحظة الأولى التي يبديها كل من أنسكومبر وديكرو حول هذا الاعتراض هي أنه يستند إلى اعتبارات متعلقة بطبيعة الوقائع الخارجية المستقلة عن النسق اللغوي اللساني، فالذي يسمح بوجود مثل الحالات السابقة، حسب الباحثين، هو وجود ما يمكن تسميته بحالة انقطاع بين الوضعين المشار إليهما في الملفوظين، وهذا الانقطاع الذي نجده في ظواهر الواقع، يمكن أن يلعب دور العتبة الحجاجية، حيث يكون عمل خاصية التفاضل الحجاجي ممكنا قبل هذه العتبة، ويصبح غير ممكن بعد الوصول إليها.

وفي سياق ردهما على هذا الاعتراض، اقترح ديكرو وانسكومبر من جانب آخر، مفهوما جديدا يساهم بصورة أفضل في ضبط التصور حول الكيفية التي يتحقق بها كل من التفاضل والتعارض الحجاجيين، وهذا المفهوم هو الفعل الحجاجي (١٢٨)، وفي هذه النقطة، تلتقي الحجاجيات اللسانية مع نظرية أفعال الكلام، حيث سيحتل فعل الكلام موقع الأساس من النشاط الحجاجي (١٢٩)، ومعلوم أن أهم خاصية تميز الفعل الحجاجي، باعتباره فعلا كلاميا، هي خاصية القصدية (١٣٠)، وتتجلى الطبيعة القصدية للفعل الحجاجي في مستويات عدة، أهمها أن عرض الحجة في أثناء إنجاز الفعل الحجاجي يكون الغرض والقصد منه تدعيم نتيجة معينة، بحيث لا يمكن فهم الملفوظ/ الحجة، إذا نظرنا إليه منعزلا، وبالتالي، نحتاج إلى قراءته كفعل حجاجي له علاقة بنتيجة معينة، ومن هنا فالملفوظ السابق «هيا ثابر، فالبرميل قد امتلأ»، يفتقد المقبولية بسبب غياب التوجه الحجاجي (أو القصد الحجاجي) بين الحجة (البرميل قد امتلأ)، والنتيجة (هيا ثابر).

العوامل والروابط والمواضع الحجاجية

لقد تحدثنا في سياق عرض جوانب من النظرية الحجاجية عن العوامل والروابط والمواضع، وهي مفاهيم أساسية في التصور الحجاجي اللساني، بل إن النظرية الحجاجية في جوهرها تقوم على دراسة هذه العوامل والروابط الحجاجية في ارتباطها بالمواضع، وهو ما يفرض علينا إفرادها بالبيان والتوضيح، وهو ما سنقوم به في هذه الفترة.

إن المتكلم حين يوجه ملفوظه توجيها حجاجيا (أي حين ينجز فعلا حجاجيا)، فإنه يفعل ذلك - كما سبقت الإشارة - عبر وسم هذا الملفوظ وسما حجاجيا، ويجري هذا الوسم الحجاجي بتضمين الملفوظ مجموعة من العلاقات والإشارات التي تحدد كيف ينبغي تأويله، وأي معنى يجب إسناده إليه، وتعتبر العوامل والروابط أهم موضع ينعكس فيه هذا التوجه الحجاجي، فكيف تعرف الحجاجيات اللسانية العامل والرابط الحجاجيين؟ وما وظيفتهما في الخطاب الحجاجي؟

لقد وضع تمييز دقيق في مبحث الدلاليات اللسانية بين المدلول العام للعامل والرابط، فالعامل هو الذي يربط بين وحدتين دلاليتين داخل الفعل اللغوي نفسه، فهو على هذا الأساس موصل قضوي، أما الرابط فهو الذي يربط بين فعلين لغويين اثنين، وبالتالي، فهو موصل تداولي، وتتجلى أهمية هذا التمييز بالنسبة إلى الحقل الحجاجي في كونه يمكننا من عزل الوقائع التداولية عن الوقائع الدلالية. ولقد أجرى مجموعة من اللسانيين اختبارات بينوا من خلالها آثار هذا الاختلاف عند إجراء تحويلات النفي والاستفهام والتقلد، على عبارات متضمنة تارة رابطا تداوليا، وتارة أخرى عاملا دلاليا، ونكتفي من ذلك بإيراد المثال التوضيحي التالي، الذي يبين كيف يختلف المعنى عند إجراء تحويل النفي [٣١]:

- زيد يضرب زوجته لأنه يحبها.

فهذه الجملة، إذا أدخلنا عليها تحويل النفي نحصل على:

- أحمد لا يضرب زوجته لأنه يحبها (النفي).

نلاحظ أن الجملة التي حصلنا عليها بعد إجراء هذا التحويل، تحتمل قراءتين مختلفتين:

١- [ليس صحيحا أن حب أحمد لزوجته، هو السبب في كونه يضربها]، وهذا يعني أن «لأن» جاءت في هذه الجملة عاملا دلاليا، فهي تحمل على المكونات الموجودة داخل الجملة من دون أن تُفكك البنية «ب لأن ن»، وإنما تبقى هذه البنية ملتحمة.

٢- [ينكر المتكلم أن أحمد يضرب زوجته، ويبرر إنكاره بالادعاء أنه يحبها]. وهذا يعني أن «لأن» جاءت في هذه الجملة رابطا تداوليا، إذ إنها تحمل على مكوني الجملة («أحمد يضرب زوجته» و«أحمد يحب زوجته»)، وهما في حالة انفصال، أي أن البنية «ب لأن ن» في هذه الحالة تفككت ولم تعد ملتحمة.

هذا الوصف نفسه ينطبق على تحويلات أخرى كالاستفهام والتقلد... إلخ.

فالعامل إذن يحمل على المكونات داخل الفعل اللغوي، فيبقى هذا الفعل ملتحما، أما الرابط فيفكك هذه المكونات، ليجعل منها أفعالا لغوية يحمل عليها، وهي منفصلة بعضها عن بعض، فكيف إذن ينعكس هذا الاختلاف الدلالي العام بين العامل والرابط على العامل والرابط الحجاجيين؟

للإجابة عن هذا السؤال، سوف نعرض لكل من العامل الحجاجي والرابط الحجاجي واحدا واحدا.

١ - العامل الحجاجي:

إن العامل الحجاجي هو صريفة [١٣٢] (مورفيم)، إذا جرى تطبيقه في محتوى أو ملفوظ معين، يؤدي إلى تحويل الطاقة الحجاجية لهذا الملفوظ، ويمكن صوغ هذا التعريف صوغا صوريا كما يلي [١٣٣]:

إذا كانت مجموعة «با» من الملفوظات تشترك في المحتوى ن نفسه، ومجموعة «بَا»، من الملفوظات تشترك في المحتوى نَ نفسه، بحيث: نَ = ن + و (حيث «و»، هو عامل حجاجي مثل: تقريبا، تماما، قليلا، كثيرا...)، فإن «و» يكون عاملا حجاجيا، إذا كانت إمكانات الحجاج التي تتيحها «بَا»، مختلفة عن تلك التي تتيحها «با»، من غير أن يكون ذلك بسبب المعلومات التي يضيفها «و»، أي بغض النظر عن قيمته الخبرية المجردة.

ومثال ذلك ما يلي:

م١: إنها الثامنة مساء.

م٢: إنها مجرد الثامنة مساء.

فالملفوظ م١، يخلو من أي عامل حجاجي، في حين يتضمن م٢ عاملا حجاجيا هو «مجرد»، وقد أدى وجود هذا العامل في الملفوظ ٢، إلى تغيير في الطاقة الحجاجية لهذا الملفوظ، وهذه الطاقة الحجاجية الجديدة غير مستمدة من القيمة الخبرية لهذا العامل (أي المعلومات التي يتضمنها) [١٣٤]، ويظهر ذلك واضحا إذا أوردنا هذا الملفوظ في نماذج من الأفعال الحجاجية:

- إنها الثامنة مساء، أسرع.

فالملفوظ/ الحجة الوارد في الفعل الحجاجي الثاني، أقوى في تعزيز النتيجة «أسرع»، من نظيره في الفعل الحجاجي الأول، وذلك بفضل التحويل الحجاجي الموجب الذي تحقق بواسطة العامل «مجرد».

٢ - الرابط الحجاجي:

إن الرابط الحجاجي هو صريفة تصل بين ملفوظين، أو أكثر جرى سوقهما في إطار الإستراتيجية الحجاجية نفسها. ومثال ذلك:

- هذا الحفل ناجح، على كل حال فالمادة الغنائية ممتعة.

ففي هذا المثال، تحقق الحجاج بفضل الرابط الحجاجي «على كل حال»، لأن وروده في هذا الملفوظ أدى إلى توليد طاقة حجاجية إضافية، كما مكن من الربط بين ملفوظين حجاجيين ربطا تسانديا، جعلهما يتجهان معا إلى تعزيز النتيجة المضمرة نفسها من قبيل «الوقت لا يمضي دون فائدة»، كما أن وجود هذا الرابط في الملفوظ، يؤدي إلى تقديم إرشادات تحدد

وجهته الحجاجية، ومن الإرشادات الخاصة بهذا الملفوظ، أن المتكلم يوشك أن يرفض بعض الحجج التي تتجه لإثبات نتيجة مغالية من قبيل «هذا أنجح حفل حضرته هذه السنة»، فهناك وضع حجاجي أقصى لا يسمح هذا الملفوظ بتخطيه، ويتمثل في دفاع المتكلم عن نجاح الحفل، وكونه يستحق الحضور لا أكثر، فهذه المعلومات هي إرشادات يلمح إليها الرابط الحجاجي، فتحدد طبيعة الفعل الحجاجي الذي ينجزه المتكلم [١٣٥].

ويختلف الرابط الحجاجي عن العامل الحجاجي بتعدد أصنافه، وهذه الأصناف تتحكم في تحديدها مجموعة من المعايير يمكن الإشارة إلى بعضها [١٣٦]:

أ- **معيار عدد المتغيرات**: أي المتغيرات الحجاجية التي يربط بينها الرابط الحجاجي، فالرابط الحجاجي إما أن يكون محمولا ذا موقعين، أو ذا ثلاثة مواقع.

ففي الحالة الأولى (أي الرابط ذو الموقعين)، نكون أمام رابط من نمط (طح (ب، ن))، (حيث طح = رابط حجاجي و«ب» و«ن» متغيران حجاجيان يربط بينهما طح).

ومن أمثلة هذا النوع من الروابط:

- أسرع، ما دمت تريد الوصول باكرا.
- تمهل، لأن في السرعة مخاطر جمة.
- الجو ممطر، إذن سأبقى في المنزل.

فالصريفات «ما دام»، «لأن»، «إذن»، جاءت في هذه الملفوظات عبارة عن روابط حجاجية ذات موقعين. إن ما يميز هذا الصنف من الروابط، هو أن المتغيرين اللذين يربط بينهما يؤديان وظيفة الحجة أو النتيجة، ولا يتوقفان على إدخال مكون ثالث في صورة مضمرة، ليلعب هذا الدور (دور الحجة أو النتيجة).

أما الحالة الثانية (أي حين يكون الرابط الحجاجي محمولا ذا ثلاثة مواقع)، فنكون أمام رابط من نمط (طح (ب، ن، ل)).

ومن أمثلة هذا النوع من الروابط:

- قضاء العطلة في مصر شيء مغر، الجو فيها جميل، وفضلا عن مآثرها فحتى شواطئها رائعة.

ب - **معيار وظيفة الرابط**: واستنادا إلى هذا المعيار، يمكن أن نميز بين نمطين من الروابط:

- فئة الروابط التي وظيفتها إيراد الحجة: ومثالها الملفوظ السابق: «فضلا عن مآثر مصر، فحتى شواطئها جميلة»، فالرابط «حتى» يأتي مقترنا بالحجج لـ «شواطئها جميلة» في المثال).
- فئة الروابط التي وظيفتها إيراد النتيجة: ومثالها: «أنا متأخر، مع ذلك سوف لن أركب الحافلة»، فالرابط «مع ذلك» يأتي مقترنا بالنتيجة («سوف لن أركب الحافلة» في المثال).

ج - **معيار العلاقة بين الحجج التي يوردها الرابط**: وهذا المعيار يتعلق فقط بالحالة التي يكون فيها الرابط ذا ثلاثة مواقع، ففي هذه الحالة نكون أمام صنفين.

عالم الفكر
العدد 1 المجلد 34 يوليو - سبتمبر 2005

- فئة الروابط التي تكون حججها متعاندة: ومثالها «زيد ذكي، لكنه مهمل»، فهناك تنافر بين الحجتين «زيد ذكي»، و«زيد مهمل».

- فئة الروابط التي تكون حججها متساندة: ومثالها «زيد يتقن السباحة والرماية، وحتى ركوب الخيل»، فهناك تضافر بين الحجج «يتقن السباحة»، و«يتقن الرماية»، و«يتقن ركوب الخيل».

٣- الموضع الحجاجي:

إن المواضع هي بمنزلة الآليات التحتية التي تسمح بإنجاز النشاط الحجاجي في اللغة، وذلك من خلال العلاقة التي تنسجها مع العامل أو الرابط الحجاجيين. ويعرف مويشلير الموضع، بكونه قاعدة عامة تمكن من إنجاز نشاط حجاجي جزئي [137]. غير أن هذه الطبيعة العامة للموضع الحجاجي، لا تعني أن له علاقة بقواعد الاستنباط الطبيعي أو بالقياس المنطقي (السيلوجيسم) [138]. ففي هذين الشكلين الاستدلاليين يكون الانتقال إلى النتيجة أمرا لزوميا تفرضه الصورة الاستدلالية الصحيحة التي يقومان عليها. أما في الحجاج فإن الانتقال من المقدمات إلى النتائج يستند إلى المواضع، والمواضع لا تستمد مقبوليتها من صورتها الاستدلالية، وإنما من ارتباطها بالآراء المشتركة العامة، ويمكن التمثيل لذلك بما يلي:

- هذه السيارة ثمنها منخفض، فهي إذن تستحق الشراء.

فهذه العملية الحجاجية تستند إلى موضع يتمثل في الرأي العام القائل «اشتر ما كان ثمنه منخفضا»، وفي هذا الموضع نجد ربطا بين المحمول «شراء» وخاصية «انخفاض الثمن». غير أن هذا الارتباط بين العمليات الحجاجية والمواضع، لا يعني أن الحجاج محكوم بمعايير تحدد بشكل صارم ما يجب وما لا يجب فعله، كما لا ينبغي الاعتقاد بالمقابل أن الحجاج إبداع فردي متحرر بشكل كلي من الرأي العام [139]، والصواب أن نقول إن الحجاج يحتل موقعا وسطا بين الحالتين [140].

والملاحظ أن أنسكومبر وديكرو قاما بإجراء الخاصية الأساسية للحجاج، وهي خاصية التدرج (السلمية)، على هذه الآلية القاعدية التي تتحكم فيه، أي الموضع فـ «الموضع الحجاجي»، يتميز عن «الموضع القياسي» بخاصيته التدرجية، فهو عبارة عن علاقة تربط بين موضوع «مو» ومحمول «مح»، وهذا الربط يراعي السلمية التي تميز اتصاف الموضوعات بالمحمولات [141].

ويمكن التمثيل لذلك بالشكل التالي:

أكثر } «مو» يتصف بـ «مح» أقل

أكثر } «مو» يتصف بـ «مح» أقل

ويتضح ذلك إذا دققنا في المثال السابق:

- هذه السيارة ثمنها منخفض، فهي إذن تستحق الشراء.

فسنلاحظ أن هذا الملفوظ الحجاجي يتحكم فيه الموضع (ضع ١) التالي:

- على قدر ما يكون ثمن السيارة منخفضا، على قدر ما تستحق الشراء.

فهذا الموضع يربط بين سلمين، سلم ثمن السيارة، وسلم استحقاق الشراء، وذلك عبر وصل كل درجة من السلم الأول، بدرجة موافقة لها من السلم الثاني، ويمكن التمثيل لذلك على الشكل التالي:



(حيث ϕ وحدة قياسية في سلم ثمن السيارة و ψ وحدة قياسية في سلم استحقاق السيارة للشراء).

وهناك اختلاف في عمل الموضع تبعا لطبيعة الصريفات الواردة في الملفوظ من حيث هي عوامل أو روابط اثنانية أو ثلاثية.

وعموما، فالمواضع الحجاجية تتميز بجملة خصائص نجملها فيما يلي:

- فهي عامة، وترتبط بالرأي العام المشترك، وتنطوي على طبيعة تدرجية.

إن هذه الخصائص المميزة للمواضع تجعلها قابلة للدحض، ومفتوحة على الاعتراض، وهي الميزة الأساسية التي يتصف بها الحجاج، ومن بين الطرق التي يمكن بها دحض المواضع ما يلي[٤٢]:

- الاعتراض على المناسبة: يمكن مثلا اعتبار الموضع غير مناسب، وبالتالي نرفض في المثال السابق التسليم بأن انخفاض ثمن السيارة، هو مبرر جيد أو كاف يسوغ لنا شراءها.

- الاعتراض على التطبيق: لا نحتاج أحيانا إلى الاعتراض على المناسبة في دحضنا للموضع، وإنما نعترض على تطبيقه، وذلك إما بإضفاء النسبية على قيمته، كأن نواجهه بموضع آخر ندعي أنه أقوى منه، ومثاله في الاعتراض على الملفوظ السابق قولنا «نعم، ولكن لونها ليس جميلا» [١٤٣]، أو نقوم بمناقضته، أي نواجهه بالموضع النقيض له، كأن نقول بالنسبة إلى الملفوظ السابق أيضا «في الواقع أنا لا اشتري إلا السيارات المرتفعة الثمن» [١٤٤].

- الاعتراض على تطبيق الموضع في حالة مخصوصة: أي أن المعترض يرفض - حسب تقويمه الخاص - مقدار اتصاف الموضوع بالمحمول المشار إليه في الملفوظ، ففي المثال السابق، يمكننا أن نعتبر ثمن السيارة ليس منخفضا بالدرجة التي تجعلنا نرغب في شرائها.

هوامش البحث

1 L'argumentation; colloque de cerizy (mardaga); Présentation; Alain lempereur 1991,P9

2 لقد تميزت هذه الفترة بشيوع المنهج الديكارتي القائم على البداهة العقلية والروح الرياضية في مواجهة الطرق المدرسية الجدلية. وقد ترافق ذلك مع الحط من شأن كل المعارف الاحتمالية التي تعتبر الحقل الرئيسي للخطابة، فوجدت هذه الأخيرة نفسها محاصرة أمام الروح العلمية الجديدة، بوجهيها العقلاني والتجريبي.

3 طه عبدالرحمن، الحوار والاختلاف: خصائص ومذاهب، درس افتتاحي في كلية الآداب والعلوم الإنسانية (بنمسيك)، ١٩٩٩.

4 Jean Jacques Robrieux, Eléments de rhétorique et d'argumentation Dunod, Paris, 1993.p15

5 عادة ما يُؤرَّخ لهذه العودة الجديدة بالمؤلفين المشتركين بين تيتيكا وبرلمان: «الخطابة والفلسفة» سنة ١٩٥٢، و«المطول في الحجاج»، سنة ١٩٥٨.

6 طه عبدالرحمن، الدرس الافتتاحي، مصدر سابق.

7 يعتبر المنطق واللسانيات أدوات اشتغال أساسية في الكثير من العلوم الأخرى، كالفيزياء (بالنسبة إلى المنطق على الأقل)، والسيكولوجيا والسوسيولوجيا والأنثروبولوجيا والقانون والاقتصاد... إلخ، بحيث تقترض منهما هذه العلوم مفاهيمهما وتصوراتهما، وتتأثر بالتطورات التي تطرأ عليهما، وبالقضايا والإشكالات التي تطرح في دائرتهما، لذلك، فإن أي تحول يشهده هذان الفرعان العلميان تمتد آثاره بصورة مباشرة أو غير مباشرة إلى الفروع العلمية الأخرى.

8 عادة ما يُؤرَّخ لميلاد المنطق الرياضي بهذين الكتابين، غير أن روبير بلانشيه، يذهب في كتابه «المنطق من أرسطو إلى رسل»، إلى تصحيح هذه الفكرة، فهو يرى أن البداية الحقيقية للمنطق الرياضي كانت سنة ١٨٧٩، مع فريجه من خلال كتابه Begriffsschrift (عنوان مختصر يترجم في الفرنسية بـ ideographie وهي تلك اللغة الصورية التي أراد فريجه تأسيسها). فهو الكتاب الذي نجد فيه بالفعل منطقا قد تحرر من طابعه الفضفاض، وتحول إلى الاهتمام بقواعد الاستدلال الاستنباطي، والقوانين التي تقوم عليها، وهي بالذات الصورة الحديثة للمنطق التي عرفت انتشارا واسعا خلال النصف الأول من القرن العشرين تحت مسمى المنطق الرياضي. أما العلاقة التي أقامها بول ودي مورجان بين المنطق والرياضيات في صورة جبر المنطق، فهي مجرد محاولة لبناء أورجانون منطقي مستلهم من النموذج الرياضي، بحيث تغدو الرياضيات فيه أداة مساعدة تمكن من حل مشاكل المنطق (انظر
R. Blanché La logique et son histoire D'Aristote á russell ed Arman colin 1970.

9 J.B. Grize et B.Matalon (art): introduction á une étude expérimentale et formelle du raisonnement naturelle, p14.

10 تقريظ العلم، نجيب الحصادي، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلام، ط١، ١٩٩٠، ص٣٢.

11 نفسه، ص٢٢.

12 لقد أثبت جودل من خلال هاتين المبرهنتين أن كل نسق إلا ويتضمن قضية واحدة على الأقل لا يمكن البت فيها بأدوات النسق ذاته، فنحتاج بذلك إلى نسق أقوى منه يمدنا بهذه الأدوات، وهذا النسق بدوره بحاجة إلى نسق أقوى منه إن أردنا البت في كل قضاياه، وهكذا لا يمكننا الحديث عن النسق المغلق والمكتفي بذاته بصورة مطلقة.

13 S. Haack, deviant logic, fuzzy logic beyond the formalism, the university of Chicago press, 1974. p2.

14 Michel mayer; Logique langage et argumentation; Classique Hachette. 1982;p.7

15 Paul grice; Logique et conversation - (art); communication 30; p58.

16 نفسه، الصفحة نفسها.

17 طه عبدالرحمن، اللسان والميزان، ص٦٢.

18 J.J.Rebrieux; Elements de rhétorique et d'argumentation, Dunot, Paris. 1983; p5

19 Ch.Perlman et L, Olbrechts tyteka, rhétorique et philosophie, puf; Paris. 1952;p1

20 Ch. Perlman et L, Olbrechts tyteka, traité de l'argumentation, puf, Paris. 1958, p677

21 نفسه، ص٦٧٦.

22 نفسه، ص ٦٧٦

23 نفسه، ص٦٧٨

24 L'argumentation; colloque de cerizy, 1987, mardaga. 1991 (liége), p55

25 A. Thomson, Critical reasoning, by routledge, 1996, p2

26 العبارات التحصيلية في اصطلاح المناطقة هي العبارات الصادقة في جميع حالات الإسناد الصدقي لتغيراتها، لذلك يتم اعتمادها منطلقا في الاستدلالات الصورية حتى تجري تعدية صدقها إلى العبارات المتولدة عنها بتطبيق القواعد الاستنتاجية.

27 H Kahane, Logic and contemporary rhetoric, the use of reason in everyday life, 2ed, Wadsworth puplishing company. 1976 preface.

28 .A. Thomson, Critical reasoning, preface

29 هناك من حاول كذلك وصل الحجاج بالعلوم الاجتماعية، ونخص بالذكر هنا أعمال ريمون بودون بالإضافة إلى مساهمات عديدة تصب في وصل الحجاج بالسيكولوجيا، وأعمال برلمان في وصل الحجاج بالقانون.

30 J. B. Grize, L'argumentation explication ou séduction (art), dans L'argumentation, presses universitaire de Lyon 1981, p30.

31 J. B. Grize; Logique naturelle et communication; puf, 1996, p5.

32 نفسه، ص٨٠.

33 نفسه، ص٢٢.

34 L'argumentation explication ou séduction (art), 1981, p36

35 J.B.Grize; Logique naturelle et communication, p24

36 الأصل الفرنسي schématisation.

37 نفسه، ص٥٠.

38 أصبح من شبه المؤكد في التصور العلمي المعاصر للظاهرة اللغويـــة، وخصوصا مع الاتجاهات التداولية والوظيفية أن للوظيـــفة دورا حاسـما في تحديد البنيـــة، وبذلك تنهار الدعوى الصـورية التقـليدية التي تلح على استقلال البنـية عن الوظيـفة. انظـر في هذا الصــدد كتاب الدكتـور أحـمد المتوكـل المعنـون بـ réflexion sur la théorie de la signification dans la pensée linguistique arabe, pub de la fac des letters et des sciences á rabat, Théses et memoires n;8p.199.

39 طه عبدالرحمن، في أصول الحوار، وتجديد علم الكلام، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ١٩٨٧.

40 Michel mayer; Logique langage et argumentation, p.25.

41 تتمثل وظيفة المنطق حسب التصور الوضعي في تحليل عبارات اللغة، وتخليصها من كل ما يمكن أن يتسرب إليها من قضايا ميتافيزيقية خالية من المعنى، انظر في هذا الموضوع:
.Pierre Jacob, L'empirisme logique, Les Editions de Minuit 1980, p.77

42 مصطلح Communication في اللغة الفرنسية مشتق من Commun الذي يفيد معنى الاشتراك، وبالتالي فالتواصل هو نشاط يمكن المخاطب من مشاركة المتكلم في معرفة معينة.

43 oswald ducrot; dire et ne pas dire principe de sémantique linguistique/hermann, .Paris. 1972, p2

44 نفسه، الصفحة نفسها.

45 إن الحديث عن هذه المكونات الثلاثة للظاهرة اللغوية، مترتب على النظر إلى اللغة باعتبارها نسقا من العلامات، فكل علامة - حسب التقسيم الشهير الذي وضعه المنطقي الفرنسي شارل موريس، وأصبح شائعا بين المناطقة واللسانيين - تتكون من مستويات ثلاثة: العلامة في ذاتها، أي من حيث هي بنية تحكمها جملة من العلاقات (يقابل علم التركيب في مبحث اللغة) - العلامة من حيث دلالتها على موضوعات خارج ذاتها (يقابل علم الدلالة في مبحث اللغة) - العلامة من حيث هي أداة يستعملها المستعملون في سياق التواصل ويتداولونها فيما بينهم (يقابل علم التداوليات في مبحث اللغة).

46 Anscombre et ducrot; l'argumentation dans la langue; Pierre Mardaga. éditeur; 2ed; p17.

47 Ducrot; Les échelles argumentatives; les édition de minuit; paris. 1980; p15.

48 على رغم أن هذه الظواهر قد شكلت موضوعا للدراسة في إطار التداولية الصورية بزعامة مونتيجيو ابتداء من النصف الثاني من القرن العشرين، حيث عالجت هذه المدرسة الظاهرة الإشارية في اللغات الطبيعية، إلا أن هذه الدراسة لم تكن موجهة نحو الكشف عن الخواص التداولية للخطاب الطبيعي، وإنما على العكس من ذلك إلى صورنة هذه الظواهر وإلحاقها بالمعالجة الدلالية الشرط صدقية، وهذا ما يفسر لماذا أدرجها بعض الباحثين ضمن الدلاليات الصورية (انظر طه عبدالرحمن: اللسان والميزان، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٨، ص٤٢).

49 ترجمة للمصطلح الفرنسي L'intersubjectivité الذي يفيد التفاعل بين الذوات.

50 Ducrot; Dire et ne pas dire/p3.

51 نفسه، ص٤.

52 François recanatti; les énonces performatifs/édition de minuit. 1987, p18.

53 نفسه، ص٨٢.

54 نفسه، ص٨٣.

يميز أوستين في إطار الملفوظات الإنشائية نفسها (أو الإنجازية)، بين صنفين هما الملفوظات الإنجازية التضمينية، وهي التي لا يُصرَّح فيها بالفعل، الذي يُنجَز، ومثالها قول القائل «الأرض كروية الشكل»، والملفوظات الإنجازية التصريحية، وهي التي يُصرَّح فيها بالفعل الذي أُنجِز، ومثالها الأفعال التي تتصدرها عبارات مثل: أدعي أو أعلن أو أعد، وبالتالي أصبحت الملفوظات الخبرية التي كانت تمثل المجال المفضل للدراسة المنطقية هي بدورها ملفوظات إنجازية قوتها التكلمية هي الإخبار.

55 J - R - Searle; les actes de langage.

56 مثلا حين يقول المتكلم: «أعدكم أن أحضر غدا»، فهو لا يقدم مضمونا خبريا للسامعين، وإنما ينجز فعلا محددا هو فعل الوعد، كذلك حين يأمر رئيس مؤسسة مرؤوسيه بالحضور في وقت محدد، فهو لا يقدم خبرا وإنما ينجز فعل الأمر، وقد أوضح سورل أن كل فعل من هذه الأفعال له شروط يتعين استيفاؤها حتى يمكن إنجازه بنجاح، وهذه الشروط يتداخل فيها ما هو اجتماعي بما هو لغوي وخطابي.

57 Ducrot; le Dire et le dit.p8.

58 إن الفعل اللغوي في مستوييه التكلمي illocutoire والتكليمي perlocutoire وليس فقط الكلامي locutoire يكون مصحوبا بقصد فعلي محدد يسعى المتكلم إلى إنجازه بواسطة الكلام، وهذا القصد الحاضر في نفس المتكلم تنعكس آثاره في بنية الملفوظ الذي يجري إنجازه.

59 Anscombre et Ducrot; l'argumentation dans la langue; p19.

60 نفسه، الصفحة نفسها.

61 المقصود بالمعالجة التحقيقية vericonditionnelle للملفوظات تلك التي تستوحى من النموذج الذي وضعه تارسكي للصدق الصوري، والذي بمقتضاه تكون القضية المنطقية واللغوية «الثلج أبيض» صادقة، إذا وفقط إذا كان في الواقع وفي عالم الأشياء، والثلج أبيض، فهذه الواقعة الأخيرة هي شرط صدق القضية الأولى.

62 moechler; argumentation et conversation/publication hâtier. 1985/p48.

63 وهو ما يفسر موقف الوضعيين السلبي من اللغة الطبيعية، ودعوتهم المتكررة إلى ضرورة استبدال بها لغة صورية خالية من الالتباس والتناقض، أو في شكل أقل تطرفا بضرورة إصلاح هذه الأعطاب من خلال تطعيم اللغة الطبيعية بعناصر من اللغة الصورية.

64 J.C.Anscombre;dynamique du sens et scalarité (art) L'argumentation; collogue de cerizy; p128.

65 لقد كان هذا الملمح في اللغة الطبيعية يمثل لدى البعض مظهر نقص في هذه اللغة، وقد أدى ذلك إلى دعوات متعددة لإصلاح اللغة الطبيعية وتخليصها من خواصها الاشتباهية، وتعود جذور هذا التوجه إلى الفيلسوف الألماني ليبنز والمنطقي فريجه، وقد جسدها خلال القرن العشرين تيار الوضعية المنطقية مع راسل وكارناب (خاصة في أعماله المبكرة)، وفتجنشتاين (خصوصا في كتابه الشهير رسالة فلسفية منطقية)، وتوجه الدلاليات الصورية، خصوصا مع تارسكي. غير أن هذه النظرة إلى اللغة الطبيعية ستبدأ في التراجع مع بداية النصف الثاني من القرن العشرين، مع انتشار أطروحات التداوليين التي تؤكد أهمية هذه الخاصية الاشتباهية والالتباسية للخطاب الطبيعي، وقد تعزز هذا التصور مع النتائج التي تمخضت عنها الدراسات المنطقية والفلسفية المستجدة، والتي تسير نحو التأكيد على ضرورة اعتماد مناهج اشتباهية وتقريبية وترجيحية في معالجة مختلف القضايا المعرفية.

66 البرهان في اصطلاح المناطقة لا يتحقق إلا في إطار نسق صوري من القضايا الضرورية التي تفرض ذاتها على جميع العاقلين، وبتطبيق القواعد على هذه القضايا نستطيع أن نولد داخل النسق مبرهنات تنتقل إليها بصورة آلية بداهة هذه القضايا، فبذلك تعم البداهة النسق كله، أو بتعبير مركز مستوحى من كريز البرهان متوالية من القضايا يجري إنشاؤها انطلاقا من عدد من المسلمات بتطبيق قوانين المنطق. (انظر .Grize (logique naturelle et communication. p11.

67 J.C. Anscombre; dynamique du sens et scalarité (art)/ p.128.

68 Anscombre et ducrot; l'argumentation dans la langue. p20.

69 J.C.Anscobre; dynamique du sens et scalarité (art). p123.

70 Anscombre et ducrot; l'argumentation dans la langue/ p18.

71 نفسه، ص١٠، حيث يقوم الباحثان بمراجعة بعض التصورات الفضفاضة المعتمدة في وصف الملفوظات.

72 Ducrot; le Dire et le dit/p173.

73 نفسه، ص٨٣.

74 ducrot; les mots du discours;p9.

75 واضح أن هذا التمييز بين الجملة والملفوظ مستوحى من المنطقي والسيميولوجي الكبير بيرس في تمييزه بين العلامة بما هي أصل، والعلامة بما هي حالة استعمالية، انظر
François recanatti; les énonces performatifs. ص ١٣.

76 ducrot; les mots du discours; p10.

77 ducrot; le dire et le dit. p14.

78 Searle; actes de langage. collection savoir Hermann, Paris, 1972, p.11.
(مقدمة الكتاب لديكرو بعنوان: من سوسير إلى فلسفة اللغة)

79 انظر الفقرة المعنونة بملامح منهجية في عمل الباحثين من هذا المقال.

80 Oswald ducrot; les mots du discours/ p.12.

81 Oswald ducrot; les échelle argumentatives/ .p15.

82 Moechler: argumentation et conversation; publication hatier –paris. 1985/p74.

83 J.B. Grize; Logique naturelle et communication, p23.

84 تقوم الممارسة العلمية الحديثة في مختلف المجالات على بناء النماذج النظرية التي تحاكي الظواهر الواقعية من خلال بناء تمثيلات مصطنعة لهذه الظواهر، يجري فيها إدراج مختلف المعطيات التي يُكشَف عنها تباعا وتعديل المعطيات التي يكشف البحث عن خطئها أو عدم كفايتها العلمية. من هنا كانت ترجمة مفهوم simulation، الذي يعني المحاكاة بالتمثيل، أي محاكاة الظواهر الواقعية عبر بناء نماذج تمثيلية.

85 Oswald ducrot; le dire et le dit/ . p52.

86 Nicolas rewet; introduction á la grammaire générative./p22.

87 Oswald ducrot; les mots du discours/ p.51.

88 Oswald ducrot; les mots du discours/ p20.

89 Oswald ducrot; les mots du discours.

90 تتمثل للفرضيات الداخلية للنحو التوليدي مثلا في تلك التي تقول بوجود نوعين من القواعد: تركيبية توليدية من جهة، وتحويلية من جهة أخرى، وهذه القواعد التحويلية لا تُطبَّق إلا بعد تطبيق القواعد التركيبية.

91 Oswald ducrot; le dire et le dit

92 ومن أمثلة الفرضيات الخارجية للنحو التوليدي، الفكرة القائلة بأن انقسام الجمل إلى نحوية وغير نحوية، هو ظاهرة مهمة لها علاقة بالآليات العميقة للنشاط اللغوي.

93 حول الفرضيات الداخلية والخارجية للتداولية المدمجة (أو الحجاجيات اللسانية)، انظر...
O. Ducrot, le dire et le dit.

94 O. Ducrot, le dire et le dit, p54.

95 J.Moechler, argumentation et conversation/ p75.

96 نفسه، ص ٧٦.

97 O. Ducrot, les mots du discours, p.12.

98 J.C. Anscombre,dynamique du sens et scalarité (art), p.126.
قوانين الخطاب هي مجموعة من القواعد المستقلة عن النسق اللغوي، ولكنها على الرغم من ذلك، تحكم هذا النسق، وهي تستمد قيمتها من المجال التداولي (الثقافي والقيمي)، الذي تندرج فيه/ مثال: إذا نطقت بالملفوظ «لقد مضى الوقت»، فإن الانتقال منه إلى اشتقاق رغبة المتكلم في الانصراف، لا يجري حسب القائلين بهذا المفهوم، إلا بمقتضى صيرورة خطابية. فالملفوظ لا يتضمن في قيمته الخبرية الداخلية إشارة إلى هذه الرغبة، وإنما فقط تصريحا بمضي الوقت. وقد كان هذا المفهوم يشكل مرتكزا أساسيا في البحوث الدلالية الأولى عند ديكرو، وسيتخلى عنه لاحقا بعد صياغته لمفهوم الإرشادات.

99 Moechler, argumentation et conversation, .76.

100 انظر حول علاقة الحجاج بالاستفهام، الفقرة ٥ من الكتاب المشترك بين ديكرو وأنسكومبر «الحجاج في ثنايا اللغة»، والمعنونة بـ: الاستفهام والحجاج، ص١١٥.

101 انظر حول علاقة التضمين والاقتضاء بالفعالية الحجاجية في اللغة، الفقرة ١ من كتاب القول والمقول لديكرو، وخاصة ص٣٠ و٣١.

102 J.C.Anscombre; dynamique du sens et scalarité (art)/ p.126.

103 نفسه، ص ١٢٢.

104 Oswald Ducrot, les échelle argumentatives, p.11.

105 Anscombre et Ducrot, l'argumentation dans la langue, p.14.

106 J.Moechler argumentation et conversation, p.46

107 نفسه، ص٧٦.

108 للتوسع أكثر حول مفهوم الموضع عند أرسطو، يمكن الرجوع إلى مقال الدكتور حمو النقاري «حول التقنين الأرسطي لطرق الإقناع ومسالكه: مفهوم الموضع المنشور بمجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بفاس، العدد التاسع، ١٩٨٧. وللاطلاع على استثمار هذا المفهوم في الحجاجيات اللسانية، يمكن الرجوع إلى الفقرة المعنونة بـ argumentation et topoi من مقال أنسكومبر.
dynamique du sens et scalarié. ضمن L'argumentation; colloque de cerisy ومساهمته ضمن argumentation et valeurs, 5eme colloque d'albi 1984 والمعنونة بالعنوان نفسه argu-mentation et topoi بالإضافة إلى الإشارات المتفرقة في أعمال الباحثين المختلفة.

109 Anscombre et ducrot, l'argumentation dans la langue, p. 168.

110 O.Ducrot, les échelle argumentatives, p.11.

111 Anscombre et ducrot, l'argumentation dans la langue, p.163.

112 انظر طه عبدالرحمن، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، ص١٥٥.

113 J.Moechler, argumentation et conversation,p.52 et.

114 يبدو أن هذا المبدأ مستوحى من مبدأ التعاون الذي أورده بول كرايس في نظريته حول الاستلزام التخاطبي.

الذي يعتبر ضمانا لتحقق التواصل على الوجه الأنجح، وصيغته «لتكن مشاركتك في التخاطب عند حصولها، على الوجه الذي يتطلبه الغرض أو الاتجاه المرسوم للتخاطب».

115 انظر Anscombre et ducrot, l'argumentation dans la langue ابتداء من ص ١٦٢.

116 J. Moechler, argumentation et conversation, p. 54 .

117 الأصل الفرنسي arguments orientés.

118 الأصل الفرنسي arguments anti - orientés.

119 حول الخواص الحجاجية للرابط حتى انظر:
Anscombre et Ducrot, l'argumention dans la langue، ص٥٧ وما بعدها.

120 حول هذين المبدأين انظر Anscombre et Ducrot, l'argumention dans la langue ص٥١، وما بعدها، وص ١٦٦ و١٦٧. ويمكن الرجوع كذلك إلى Ducrot, les échelles argumentatives، الذي عالج فيه ديكرو بصورة وافية مبدأ القوة الحجاجية أو الخاصية السلمية في الخطاب الطبيعي، وقد أورد مويشلر هذين المبدأين بصورة مركزة في argumentation et conversation، ص ٥٤ و٥٥، ويمكن الرجوع بالعربية إلى مقال الدكتور طه عبدالرحمن المنشور في مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بفاس، العدد التاسع، سنة ١٩٨٧، والمعنون بمراتب الحجاج وقياس التمثيل، وكذلك إلى كتاب اللسان والميزان أو التكوثر العقلي.

121 O. Ducrot, les échelles argumentatives p. 22.

122 طه عبدالرحمن، مراتب الحجاج وقياس التمثيل، ص٧ (الهامش)

123 Anscombre et Ducrot, l'argumentation dans la langue, p.54.

124 نفسه، ص٢٤.

125 نفسه، ص١٦٤.

126 نفسه، الصفحة نفسها.

127 نفسه، ص١٦٧.

128 نفسه، ص١٦٥.

129 غير أن ديكرو وأنسكومبر سيتخليان لاحقا عن تصور نظرية أفعال الكلام للمتكلم، ليؤسسا تصورهما على مفهوم جديد مستوحى من الناقد الأدبي ميخائيل باختين هو مفهوم الأصواتية (أو التعدد الصوتي polyphonie).

130 بالإضافة إلى خاصية القصدية يتميز الفعل الحجاجي بخاصيتي الاصطلاحية والمؤسسية، انظر الحجاج والتخاطب لمويشلر، ص٥٥.

131 J. Moechler, argumentation et conversation, p.60 et 16.

132 ترجمة للمقابل الفرنسي morphéme والترجمة من اقتراح الدكتور طه عبدالرحمن.

133 J. Moechler, argumentation et conversation, p.62.

134 .Ducrot, les échelles argumentatives, p.15 et 16.

135 J. Moechler, argumentation et conversation, p.62.

136 نفسه، ص ٦٢ و٦٣.

137 نفسه، ص٦٨.

138 يعرف أرسطو للسيلوجيسم بكونه قولا متى ما وضعت فيه أمور، فإن أمورا غيرها تنتج عنها وعنها وحدها على وجه الضرورة.

139 قد تخرج بعض العمليات الحجاجية عن الراي العام، إلا أن هذا الخروج يبقى مفهوما ومبررا، كأن يقول القائل: «المطر يسقط، سوف أذهب في نزهة»، ففي هذا الحجاج نلاحظ أن المطر - على عكس ما هو معتاد - يرد كمبرر وحافز للقيام بالنزهة، وهذا الأمر وارد في أذواق الناس المختلفة.

140 J. Moechler, argumentation et conversation, p.68.

141 نفسه، ص ٦٨ و٦٩.

142 نفسه، ص٧١.

143 في هذه الحالة جرى الاستناد على الموضع «اشتر من السيارات ما كان لونه جميلا»، أو في صورته التدرجية السليمة» بقدر ما يكون لون السيارة جميلا بقدر ما تستحق الشراء.

144 في هذه الحالة تم الاستناد على الموضع «بقدر ما يكون ثمن السيارة مرتفعا بقدر ما تستحق الشراء».

عالم الفكر
العدد 1 المجلد 34 يوليو - سبتمبر 2005

الفيزياء والحياة

﴿وتلك الأمثال نضربها للناس لعلهم يتفكرون﴾

القرآن الكريم

«قوانين الفيزياء المكتشفة على الأرض تنطبق سواء بسواء على الظواهر التي تحدث في أماكن أخرى من الكون».

البيروني

د. جهاد ملحم (*)

جملة المفارقات

في الرابع والعشرين من مايو عام ١٩٤٣، يقود بعض رجال الكنيسة خلال شوارع فراونبرج المحجرة، في روسيا الشرقية، عملية انتقال كبرى من عالم القرون الوسطى. في شمال غرب البرج ذي الجدار الحصين، هناك رجل مسن يستقبل أصدقاءه، وهو يحمل في يديه أول نسخة مطبوعة من عمله طوال حياته «في دوران الأجرام السماوية».

يشير المؤلف في صفحات الكتاب إلى أنه سيزيح الإنسان من مكانه المريح في مركز الكون، الذي خلقه الله، ويستثير بذلك ثورانا عقليا ما زال مستمرا حتى اليوم. تقرأ في صفحات الكتاب ما يلي: ... «نظريات بطليموس ومعظم نظريات علماء الفلك الآخرين، على الرغم من أنها متوافقة مع المعطيات الحسابية، فإنها تواجه صعوبة ليست يسيرة، فجملة من هذا النوع لن تكون كافية بالمطلق، كما لن تكون مريحة للعقل بالقدر نفسه أيضا. قلت لنفسي - وأنا مدرك لهذه الأخطاء - لعل في الإمكان إيجاد ترتيب للدوائر أكثر منطقية...».

(*) أستاذ الفيزياء النووية - كلية العلوم - جامعة تشرين - اللاذقية - سوريا.

لم يستطع كوبرنيكوس أن يدرك أن الاكتشافات الفلكية ستظهر يوما ما المعيار الهائل للسماوات، في حين لا تفرد للجنس البشري سوى دور صغير في الكون. لكن رجل الكنيسة المخلص والمحترم كان يعرف قليلا، عند طباعة كتابه هذا، أن الشمس تتربع على عرش العالم.

السادس من أغسطس عام ١٩٤٥. الثامنة صباحا، بالتوقيت الياباني، كانت مدينة هيروشيما على جهل تام بما يخبأ لها. الناس يذهبون إلى أعمالهم، وقد ألفوا سماع صفارات الإنذار، كان آخرها قبل ساعة من ذلك التوقيت، تعلن قدوم ثلاث طائرات أمريكية. وبشكل غير مفهوم، لم تدو صفارات الإنذار مع قدوم الموجة الثانية من طائرات الهجوم، المؤلفة من ثلاث طائرات، كان في إحداها الكولونيل باول تيبتس يحمل معه أهم قنبلة في الحرب، وربما في تاريخ أي حرب حتى الآن.

وفي الثامنة والربع من صباح ذلك اليوم، ألقت الطائرة بقنبلتها الشيطانية فوق المدينة. ولم تمض سوى ثوان معدودات حتى أضيئت السماء بشعلة مخيفة، نتيجة تفاعل نووي متسلسل رفع درجة حرارةً جزء صغير من الأرض إلى ما يقارب درجة حرارة مركز الشمس. وقبل أن تصل موجة الصدم المتمددة، كان هناك إشعاع مباشر ينطلق بسرعة الضوء، وبشر يذبلون في سكون تام. وفي أقل من ومضة عين، كان هناك أكثر من مائة ألف إنسان بين قتيل أوجريح.

تدرب تيبتس مع ١٣٥ طيارا مقاتلا و١٧٠٠ ملاح أرضي من الفرقة ٥٠٩ المكونة من ٣١٢ سرب مقاتلات و٢١ قاذفة قنابل، تتبع القوة الجوية العشرين، من أجل هذه اللحظات القليلة لإسقاط القنبلة، في عام ١٩٤٤. لقد احتاج صنع القنبلة جهد خمس سنوات وملياري دولار تكلفة الأبحاث الجارية في ديترويت، ونيويورك، وشيكاغو وأماكن أخرى. إنه أعظم مشروع تطوير عرفته البشرية في التاريخ، وقد أعطي لقبا رمزيا يعود إلى المكان الذي شهد هذه الأحداث، مشروع مانهاتن.

برن، سويسرا، ١٩٠٥. بطل القصة شاب مغمور، ينشر ورقة بحث غير اعتيادية مسجلا براءة اختراع عنوانها: إلكتروديناميك الأجسام المتحركة. تحتوي الورقة على ملاحظة مختصرة تؤدي إلى نتيجة عامة جدا، مفادها أن كتلة الجسم قياس لمحتوياته من الطاقة، إذا تغيرت الطاقة بالمقدار E، تتغير الكتلة في السياق نفسه بالمقدار E/c^2، حيث تمثل c سرعة الضوء. هكذا ولدت نظرية النسبية التي دشنت عصرا جديدا في تاريخ العلم، دون أن يدري آينشتاين النتائج المرعبة لهذه النظرية، كان أفظعها ما حدث في هيروشيما عام ١٩٤٥.

أدخل ماكس بلانك، عام ١٩٠٠، مفهوما غير مسبوق، مفاده أن الضوء يصدر على شكل حزمات، أو كمات، من الطاقة. هذه الفرضية الغريبة في الظاهر، تبدو غير متفقة مع كمية كبيرة من الخبرات السابقة، باستثناء أمر واحد فقط: قدرة الفرضية على إعطاء تنبؤات كمية صحيحة حول الإشعاع الصادر عن الأجسام الصلبة الساخنة، وهي

مسألة عجزت جميع النظريات الأخرى عن حلها. هكذا ولدت النظرية الكمومية، التي أدت إلى إعادة التفكير حول مفهوم المادة وأحدثت ثورة في إدراكنا للواقع، كما عززت سيطرة الإنسان على النواة.

جامعة شيكاغو، ديسمبر، عام ١٩٤٢. انريكو فرمي، واحد من علماء عديدين هربوا من نظامي الحكم القاسيين في كل من ألمانيا وإيطاليا، ينجز معجزة علمية. كان فرمي يقف أمام مفاعل مكون من كتل الجرانيت المرصعة بقطع صغيرة من اليورانيوم الطبيعي، ومعه أحد العاملين يتحكم بقضبان مصنوعة من معدن الكادميوم مولجة في لب المفاعل، وظيفتها امتصاص النترونات وتبطيء التفاعل المتسلسل. وعند الساعة الثالثة والدقيقة العشرين من بعد ظهر اليوم ذاته، طلب فرمي سحب آخر قضيب كادميوم ستة إنشات إضافية. بينما كان منحنى التسجيل يرتفع، كانت الإثارة تتزايد بين الحشد الصغير من المشاركين في هذه الحوادث الغريبة التي تجري تحت ستاد الجامعة. سادت روح من الدعابة بين الحاضرين، ولسان حالهم يقول: إذا أمكن لعامة الناس أن يروا ماذا نصنع بملايين الدولارات من أموالهم، فسيعتقدون أننا مجانين، وإذا عرفوا لماذا نفعل ذلك، فسيكونون متيقنين من أننا كذلك فعلا.

بعد خمس دقائق إضافية، طلب فرمي سحب آخر قضيب تحكم مسافة قدم أخرى. وعندما أخذ قلم المسجل يرتفع دون أن يقف عند سوية معينة، أشرق وجه فرمي بابتسامة الرضا وزهو النجاح. وهنا أعطى آخر توجيه بسحب قضبان الوقود وإقفال المفاعل. شرب الجميع النبيذ الإيطالي المعروف التشيانتي (Chianti)، من الزجاجة التي قام بفتحها فرمي بنفسه، معلنا السيطرة على أول تفاعل نووي متسلسل في التاريخ.

وعلى لوحة معدنية تسجل ذكرى هذه الحادثة التاريخية في جامعة شيكاغو، نقرأ على قبر فرمي الكلمات التالية: «أنجز الرجل الراقد هنا أول تفاعل نووي متسلسل، واستهل بذلك إطلاق الطاقة النووية ووضعها تحت سيطرة الإنسان لأغراض سلمية».

أكتوبر، عام ١٩٧٣، نشبت الحرب العربية الإسرائيلية، وانخفض معدل تدفق النفط إلى العالم الغربي مسببا أزمة هناك. كما انخفض معدل استهلاك الطاقة في الولايات المتحدة، وخاصة الوسط الشرقي منها، بمعدل ٨٪، وازدادت نسبة البطالة حين أضيف إليها نصف مليون شخص جديد عاطل عن العمل. أما مبيعات السيارات فقد تدنت بمقدار ٣٠٪ عما كانت عليه، وتدنى الناتج الإجمالي للدخل بمقدار ١٥ مليار دولار.

لم يكن الوضع أحسن حالا في أوروبا الغربية، حيث أحس الناس ببرودة الشتاء كما انخفضت حركة التنقل بين دولها. وقد اضطر رئيس وزراء هولندا إلى أن يركب الدراجة الهوائية للوصول إلى عمله، كي يعطي لشعبه الدليل الملموس على أهمية تقنين

الطاقة، كما ارتفعت أصوات كثيرة تنادي بالحد من استعمال السيارات الملوثة للبيئة، ومنذ ذلك الحين بدأت أسعار النفط بالتزايد، حتى وصل سعر البرميل إلى ٣٠ دولارا في أواخر ١٩٧٩.

منطقة الخليج، عام ١٩٨١. نشبت الحرب العراقية الإيرانية وانخفض تدفق النفط من الشرق الأوسط مما أدى إلى ارتفاع سعر البنزين. يبدو أن النزاع بين الدولتين يتعدى حدودهما، ولا تخفى الأيدي الخارجية في تأجيج النزاع. فالنفط، كان وما زال، وسيبقى في المائة سنة القادمة، على الأقل، مصدر الطاقة الرئيسي.

الكويت، عام ١٩٩١. النظام العراقي يحتل الكويت، فاتحا بذلك صندوق بندورا(*)، لتدخل المنطقة بعده عصرا مظلما وعنيفا.

عام ٢٠٠٣. القوات الأمريكية تحتل العراق. هل هو النفط ضمنا لقطع الطريق أمام أي قوة عالمية ناشئة، أم الإرهاب ظاهرا للتمويه، أم كلاهما؟ قوة كبرى، ربما الأقوى في تاريخ الإمبراطوريات، صناعة جبارة وآلة حربية لا مثيل لها، ملايين السيارات، آلاف المصانع والطائرات، وكل شيء يدور يحتاج إلى طاقة. الهدف واضح، لكنه يحاط بالضبابية ويغلف بالشعارات.

العلم والتكنولوجيا هما المحركان الرئيسيان لعالم اليوم. ذات مرة كتب هيراقليط (فيلسوف يوناني شهير عاش قبل ٢٥٠٠ عام) يقول: العالم مكون من نار. وبعده بكثير، منتصف القرن العشرين، يؤكد أحد أبرز علماء الفيزياء في القرن المذكور، فرنر هايزنبرج الفكرة ذاتها: إذا وضعنا كلمة «طاقة» بدلا من «نار» استطعنا تكرار كلام هيراقليط بحذافيره تقريبا. فالطاقة هي الجوهر الذي خلقت منه الأشياء كلها، والطاقة هي التي تنتقل.

ما سقناه أعلاه يوضح، أن الأديب، والكاتب، والشاعر، والسياسي، والفنان لا يمكن لهم فهم هذا العصر من دون فهم جزئي للعلم، وربما الأكثر أهمية من ذلك، هو فهم مراحل تطوره. مهما تكن مهنتك، قد تستطيع أن تتعلم شيئا ما عن الفيزياء وشؤون الإنسانية يعينك في كسب العيش أو قد لا يعين. لكن يمكنك، على كل حال، أن تتعلم شيئا يوسع مداركك في هذا العالم الجميل والرهيب الذي يحيط بك.

لقد فتحت الفيزياء الجليلة الباب نحو عالم يقف فيه الإنسان وحيدا بلا رفيق أو خصم، وبجانبها أخذ علماء المورثات يفككون رموز الـ DNA، ويقدمون البشائر لأطفال الأنابيب. ومن عالم الحواسيب تنطلق المعجزة تلو الأخرى، وثورة الاتصالات تغزو كل بقعة نائية على الأرض، تنتهك عذرية الطبيعة من دون احترام للأعراف والقوانين. فهل أصبح الإنسان آلة بلا قلب، أم مجرد قلب للآلة؟

(*) بندورا: امرأة أرسلها زيوس عقابا للجنس البشري، بعد سرقة بروميثيوس للنار، وأعطاها علبة، ما إن فتحتها بدافع الفضول، حتى انطلقت منها جميع الشرور والرزايا فعمت البشر ولم يبق غير الأمل.

عالم الفكر
العدد 1 المجلد 34 يوليو - سبتمبر 2005

ماهو العلم؟

هل العلم هو طريق البحث عن المعرفة؟ أتت كلمة العلم من الكلمة اللاتينية Scientia، وتعني المعرفة. لكن المعنى اللاتيني للكلمة واسع جدا من أجل استخداماته في هذه الأيام. فالفيلسوف والشاعر والمؤرخ هم جميعا طلاب علم، ولا يصنفون حاليا عادة كعلماء. فهل العلم هو اختراع أدوات جديدة وتقنيات فقط: صواريخ، خلايا شمسية، زرع قلوب... إلخ؟ هل هو استخدام الحواسيب ومعالجة الجداول الميكانيكية والصيغ المعقدة؟ إذا كان الأمر كذلك، عندئذ فقن التنجيم القديم يمكن تصنيفه كعلم.

من الواضح أن العلم يشابه إحدى هذه الكلمات التي يصعب تعريفها مثل الحب، والحرية، والشجاعة. مع ذلك، وعلى رغم الشكوك الكبيرة التي ترافق هذه المفاهيم، فسنحاول أن نعرف العلم. فالعلم هو استخدام الملاحظة والقياس والمنطق، والإحساس بالجمال لاستنباط مبادئ عامة حول العالم الطبيعي.

على الرغم من أن لهذا التعريف وقعا جميلا يرجح أن يقبله معظم العلماء، إلا أنه يصبح مفتوحا للعديد من الأسئلة المربكة. فعلى سبيل المثال، ماذا تعني كلمة العالم الطبيعي؟ حسنا، إنها تعني العالم من حولنا، العالم الموضوعي، عكس العالم الذاتي أو التخيلي، وهو مفهوم قلق بكل وضوح. وسيدرك من يقرأ أسرار النواة أو يرصد حركة المجرات، كم يكون هذا العالم الطبيعي قلقا وساحرا حقا، وكم يكون الإحساس بالجمال ذا علاقة وطيدة بالعلم.

قد يتعجب البعض من وجود العلاقة بين العلم والإحساس بالجمال، لكن في سياق العلوم عامة والفيزياء خاصة، لعبت تلك العلاقة دورا أساسيا في الوصول إلى أعظم النظريات على الإطلاق. لذلك يشكل موضوع الجمال جزءا رئيسيا من الطريقة العلمية، أما الجزء الآخر فيعتمد على الملاحظة والمنطق. يشمل التعريف، بالإضافة إلى الطريقة العلمية، موضوع العلم، وهو جملة المبادئ العامة حول العالم الطبيعي: كيف يدرس العلم وماذا يدرس؟ وهكذا فأي علم من العلوم يجب أن يفي بمتطلبات هذين المظهرين للتعريف، الطريقة العلمية وموضوع العلم.

يمكن أن تتميز التكنولوجيا عن العلم، لذلك يصح القول إن التكنولوجيا هي تطبيقات العلم. فعلى سبيل المثال، يعتبر المهندسون والفيزيائيون العمليون تقنيين، فهؤلاء يهتمون ببناء الجسور أو استئصال الأورام أكثر مما يهتمون بالمبادئ العامة حول العالم الطبيعي.

يمكن أن نسأل فيما إذا كانت وظيفة العلم في مجتمعاتنا هي دراسة العالم الطبيعي أو، بدلا من ذلك، خدمة التكنولوجيا. تصعب الإجابة عن هذا، إذ يقول البعض إن على العلماء أن يلتمسوا الحقيقة بغض النظر عن تأثيرها في التكنولوجيا. في سياق هذا المشهد، يعتبر العلم فرعا من فروع الفلسفة بحق، وأن العلماء هم فلاسفة الطبيعة. في حين يشير آخرون إلى أن العلم الخالص، غير المباشر، نادر في هذه الأيام، لأن دون الوصول إلى تقنية جديدة فإن المشروع العلمي سيتقلص بشكل مثير.

يجب أخذ هذه التعريفات والفروق بعين الاعتبار، بما يشابه استخدام الملح في الطعام. فالخدمات التي تقدمها التعاريف والفروق تنقي تفكيرنا، لكنها بالضرورة غامضة قليلا واعتباطية. وتشبيها بالعالم الطبيعي، تكون الكلمات مخادعة... ثم ما هي الفيزياء؟ وقبل أن نجيب عن السؤال، نعطي تعريفا موجزا للكلمات التالية: الجيولوجيا، البيولوجيا، الكيمياء، وأخيرا ولكن ليس بقليل، الفيزياء.

الجيولوجيا بالتعريف هي دراسة بنية كوكب الأرض. هذا التعريف أصبح أكثر تعقيدا أخيرا بفعل تطور كل من جيولوجيا القمر والمريخ.

البيولوجيا هي دراسة الأنظمة الحية.

علم الفلك هو دراسة الأجسام خارج الأرض.

الكيمياء هي دراسة الطرق التي تجتمع فيها الذرات لتشكيل الجزيئات.

مع ذلك، يبقى تعريف الفيزياء أكثر صعوبة بكثير. يتعامل كل فرع من الفروع السابقة مع جزء محدد من العالم الطبيعي (الأرض، الأنظمة الحية... إلخ)، أما الفيزياء فتوجد في طبقة مختلفة. فهي إضافة إلى تعاملها مع جزء معين من العالم الطبيعي، تلتمس (الفيزياء) مبادئ عامة تطبق على جميع الظواهر الطبيعية. وكمثال بسيط على ذلك، نجد أن الجيولوجيين يختصون بحركات القشرة الأرضية، فيما نجد البيولوجيين يهتمون بحركة الزمر الحيوانية، لكن الفيزيائيين يهتمون بالحركة نفسها. يرجع تطبيق مبادئ الجيولوجيين في الحركة على البنى الجيولوجية فقط، في حين تطبق أفكار البيولوجيين على حركات الحيوانات، لكن مبادئ الفيزيائيين تطبق على جميع الأجسام من دون استثناء: الصخور، الأرانب، السيارات، الطائرات، وكل شيء. لذلك، يصبح التعريف المعقول للفيزياء كما يلي:

الفيزياء هي دراسة المبادئ التي تحوي ضمنا مجالا عريضا من الظواهر الطبيعية.

ليس كافيا أن نعرّف الفيزياء بأنها دراسة المادة والطاقة، كما يفعل بعض الناس. يعتبر الكثيرون أن مثل هذا التعريف ضعيف، لأن كلمة طاقة مجردة وعصية على التعريف، ولا تعرف عادة حتى منتصف المنهاج في معظم الكتب التدريسية، أما كلمة مادة فهي أكثر مراوغة. بذلك لا يحمل التعريف السابق للطاقة معنى قويا.

جاءت كلمة الفيزياء من اللغة اليونانية القديمة Physis، وتعني الطبيعة النهائية أو الجوهرية للواقع. وللفيزياء اليوم معنى أوسع بكثير من استخداماتها السابقة المحصورة في الفلسفة والأساطير اليونانية للقرن السادس قبل الميلاد. على كل حال، فكلمة الفيزياء لا تزال تحمل معها - إضافة إلى معناها الأصلي - فكرة توجهية، فلسفية، أو مشروعا يلتمس مبادئ عامة أو «طبيعة جوهرية» تقف خلف الظواهر.

هل يمكن اعتبار أي من الحقول التالية فروعا علمية، الموسيقى، الدين، التاريخ، علم السياسة، الطب، الرياضيات، علم النفس، الأنثروبوجرافيا (علم الأجناس)... إلخ؟... ولماذا؟

لا يمكن اعتبار كل من الدين والموسيقى علما، لأنهما غير مخصصين بشكل رئيسي لدراسة الظواهر الطبيعية. أما التاريخ، علم السياسة، الأنثروبوجرافيا، وعلم النفس فيصعب تصنيفها أيضا. يجادل البعض أن بالإمكان اعتبارها علما، كونها تحاول أن تؤسس مبادئ عامة، في حين يجادل آخرون بأن مواضيعها ليست مبنية بشكل كاف على ظواهر مراقبة تجريبيا، وعلى تنبؤات يمكن التحقق من صحتها حتى يمكن تصنيفها كعلم. وللتدليل على الطبيعة العلمية جزئيا لهذه الاختصاصات، دعيت بالعلوم الاجتماعية.

ليس الطب علما خالصا، بل هو علم مبني جزئيا على التكنولوجيا، وجزئيا على المهارة. ليست الرياضيات علما، لأنها لا تقوم على القياس. وفي الواقع، لا تهتم الرياضيات مباشرة بالعالم الطبيعي أبدا، بل تتعامل مع «عالم خيالي» من الأفكار اخترعها عقل الإنسان وعالجها بقواعد المنطق. تعتبر الأفكار الرياضية مثل الأرقام والأشكال الهندسية مفيدة في التعامل مع العالم الطبيعي. ولأن العلماء يستخدمون هذه الاختراعات الرياضية في وصف الأفكار العلمية، يمكن القول إن الرياضيات هي لغة العلم.

يلاحظ بوضوح أن كل واحد من هذه الحقول، بما فيها الحقول غير العلمية كالموسيقى والدين، تستخدم على الأقل بعضا من هذه الطرق العلمية. وتقوم معظم الموسيقى المعاصرة على استخدام الأجهزة الإلكترونية وعلى فهم فيزياء الصوت. هناك كثير من الكتاب الدينيين يستهويهم جدا علم المنطق ويهتمون بمعظم الظواهر الطبيعية. كما أن علم النفس وعلوما إنسانية أخرى تستخدم التجربة والملاحظة على نطاق واسع، حتى اختراعات الرياضيين تمليها غالبا ظواهر طبيعية. ومن المرجح دوما وجود قليل من العلم في كل حقل من حقول النشاط الإنساني، دون استثناء. من جهة أخرى، حتى تلك العلوم المسماة صرفة - كالفيزياء والكيمياء - تستخدم طرقا غير علمية ووجهات نظر مختلفة. وقد لعب الحدس، حب الجمال، وعناصر إنسانية أخرى دورا كبيرا في تطور العلم. من الواضح إذن، عدم وجود حد فاصل بين العلم وغير العلم.

الطريقة العلمية

سنحاول أن نفسر الطريقة العلمية، وهي الطريقة التي يستخدمها العلماء في أبحاثهم. ولهذا الموضوع دلالة أقوى مما يتصور العديد من الناس، خاصة في المجالات المتداخلة بقوة مع العلم. فأزمة الطاقة، على سبيل المثال، هي قضية علمية اجتماعية، في حين أن عمليتي الخلق والتطور هما من المسائل التي لها صلة وثيقة مع كل من العلم والدين. وأي اعتبارات جدية لهذه المواضيع يجب أن تنبثق من فهم لمحدودية صلاحية المعرفة العلمية، أو من فهم للطرق العلمية ذاتها.

تعرف الطريقة العلمية - أحيانا ببساطة - كنتيجة أكيدة لأنشطة عديدة مثل، المراقبة، الفرضية، النظرية، التنبؤية، الاختبار التجريبي. لكن أي دراسة تاريخية فعلية للعلم تبين أن الطريقة العلمية أكثر إتقانا وفائدة من ذلك. نقدم فيما يلي الطريقة العلمية على هيئة مثال تاريخي هو: تطور تصورنا لموقع الأرض في الكون. يعتبر هذا المثال التاريخي تثقيفيا ومفيدا في صوابيته، كما يقدم تغيرات لمعظم مظاهر الطريقة العلمية.

فكرة بطليموس

كان الإنسان على مر العصور مفتتنا بمنظر النجوم؛ فهي جميلة جدا وأبدية كما تبدو ظاهريا، ترشد الملاحين في سفرهم، تساعد الفلاحين في تحديد فترة نمو النباتات وموعد حصادها. ويشعر الكثير من العلماء والفلاسفة أن دراسة السماوات ربما تستطيع أن تكتشف مكان الإنسان في مخطط الأشياء.

وإحدى أقدم النظريات في الكوسمولوجيا (علم الكونيات)، هي دراسة بنية الكون وفق معيار كبير، وصلت إلينا من اليونانيين القدماء. بلغت الكوسمولوجيا اليونانية أوجها نحو ١٢٠م مع أعمال الفلكي الكبير كلاوديوس بطليموس.

استخدم اليونانيون الإحساس العام في تأسيس مخططهم الكوني: تدور الأجسام السماوية بوضوح (الشمس، النجوم، الكواكب، القمر) حول الأرض مرة في اليوم، وتستقر الأرض في المركز. ما الذي سيكون أكثر وضوحا من ذلك؟ من المؤكد أن الأرض الضخمة والواسعة التي نقف عليها ثابتة لا تتحرك! تنغمر الفكرة الحدسية عن أرض ثابتة وشمس متحركة في كل كلمة واقتباس استخدموه: تشرق الشمس، أو تغيب، لا تزال تشرق على أريحا.

لكن اليونانيين ذهبوا بعيدا وراء هذه المفاهيم الحدسية، الوصفية (غير الحسابية). وفي زمن بطليموس تطورات الكوسمولوجيا اليونانية إلى نظرية جميلة ومتقنة حسابيا ورياضيا، وتوافقت بشكل جيد مع قياسات أوضاع الأجسام السماوية المبنية على الاعتبارات الجمالية والفلسفية العميقة.

أحب اليونانيون الهندسة حبا جما. وقد دعي أفلاطون والعصابة الخفية من فلاسفة الصوفية معه بالفيثاغوريين، الذين اعتبروا الأجسام الهندسية كالمربع والمثلث أمثلة أكثر تجريدا للأجسام الأفلاطونية المثالية. ومن بين جميع الأشكال الهندسية الممكنة، فإن الشكل الذي يقف أقرب إلى الكمال هو الدائرة. وبما أن الدائرة غير منتهية ومتناظرة تماما، فقد كانت بالنسبة إليهم الجسم الأكثر كمالا في عالم الأفكار.

أحب اليونانيون النجوم أيضا. ومن بين جميع الأشياء التي يمكن مشاهدتها في الكون، بدت لهم النجوم أجساما مهيبة عائمة وأبدية فوق هذه الأرض المنخفضة، وهي الأقرب إلى الكمال المطلق.

عالم الفكر
العدد 1 المجلد 34 يوليو - سبتمبر 2005

في نظرية أرسطو عن الكون الفيزيائي، يكون هذا العالم غير التام مصنوعا من أربعة عناصر أساسية هي التراب والهواء والنار والماء، أما السماوات فتتألف من نوع مختلف كليا من العناصر يدعى الأثير، أو الجوهر (أخذت التسمية من الحد اللاتيني للعنصر الخامس)، وهو مادة نقية ثابتة تناسب النجوم. كل واحد من هذه العناصر المذكورة له نموذجه الخاص، من حيث حركته ومكانه الطبيعيين: توجد الأرض في قاع مركز الكون، يأتي بعدها في ترتيب متصاعد، الماء والهواء والنار ثم الأثير الذي يشغل السماوات. أما الحركة الطبيعية للأثير، وبالتالي حركة الأجسام السماوية، فتكون على شكل دائرة، وهي من دون شك، الأجمل بين جميع الأشكال الهندسية الممكنة.

هكذا كان اليونانيون يقودهم الإحساس العام، جماليا، وفلسفيا، إلى نظرية كوسمولوجية تتحرك فيها الأجسام السماوية في دوائر حول أرض ثابتة. مع ذلك يجب أن نتذكر دوما أن بعض المفكرين اليونانيين ناقضوا هذا التبصر. فقد ذكر أريستارخوس (Aristarchus) أن نظاما كونيا يبدو منطقيا فقط إذا تخيلنا أن الشمس تبقى ثابتة في المركز، تدور حولها الأرض والكواكب. لكن هذه النظرية التي تجعل الشمس في المركز غدت غير مريحة من الناحية الفلسفية لمعظم اليونانيين، ولم تجذب إليها سوى القليل من المؤيدين. لقد جر أريستارخوس على نفسه، مثل جاليليو، التهمة بالكفر ووقف ضده الرواقي كلينزس، ولكنه عاش في عصر كان فيه للمتعصبين تأثير قليل على الحكومات ولم يؤذه هذا الاتهام على ما يبدو.

أي محاولة لإنشاء نظرية كمية، مفصلة، تجعل الأرض في المركز، سوف تقع في جملة من التعقيدات. أما المعضلة الأكثر وضوحا فتخص الكواكب الخمسة، أو الجوالات، كما عرفت فيما بعد. تدور النجوم والكواكب حول الأرض تقريبا مرة كل يوم، لكن الكواكب لا تحافظ على خطوة دقيقة مع حركة النجوم. بدلا من ذلك، تتجول الكواكب ببطء بين النجوم، وحتى تعكس اتجاه حركتها أحيانا.

لدى مراقبة المريخ في الأول من كل شهر على مدار سبعة أشهر، بدت حركته مع حركة نجوم أخرى تمثل ستارة خلفية للنجوم الثابتة. نقول عن النجوم إنها ثابتة في أماكنها، لأن خلال فترة حياة الإنسان لا تتغير أوضاعها النسبية إلا قليلا. وهذه الحركة العامة للكوكب، عندما ننظر إليها مقابل النجوم الخلفية، تكون في اتجاه اليمين. على كل حال، خلال شهري أغسطس وسبتمبر، في هذا المثال الخاص، تتحرك الكوكب باتجاه اليسار، عكس الاتجاه المعتاد للحركة. تدعى هذه الحركة العكسية بالحركة التراجعية. بعد شهرين من الحركة التراجعية يعكس النجم اتجاهه، ويستأنف سيره في اتجاهه السابق من اليسار إلى اليمين. يجب الاحتفاظ بالذهن أن تجوال الكوكب هو بطيء جدا، وتمكن مراقبته في فترة تصل عدة ليال فقط. أما خلال ليلة واحدة، فتحافظ جميع الكواكب تقريبا على مسافة واحدة بالنسبة إلى حركة النجوم من الشرق إلى الغرب.



كوبرنيكوس أحد رواد العبور من العصور الوسطى
اتهمه رجال الكنيسة بأن عقائده الجديدة في علم الفلك تميل إلى الكفر.

استخدم اليونانيون أفكارا جميلة وحاذقة لتطوير نظرية تفسير حركة الكواكب، وافقت حسابيا المشاهدات المعروفة في حينه، وكانت مبنية على النسخة اليونانية للأجسام السماوية التي تدور في مدارات أبدية حول أرض ثابتة. أخذت هذه النظرية شكلها النهائي على يد بطليموس، حين وضع مخططا أضحى مثالا محببا للنفوس عن نظرية فيزيائية، ووصف تفصيلي قيم على الرغم من حقيقة هجرانه في القرون الماضية.

لقد افترض بطليموس أن كل الأجسام الثقيلة هي جزء من كرة سماوية تدور حول الأرض مرة في اليوم. وبما أنه قد جرى افتراض أن النجوم ثابتة داخل سطح هذه الكرة، وتدور حول الأرض مرة كل يوم، فهي على توافق مع الحقائق المشاهدة. تساهم الشمس والقمر والكواكب جميعا في هذه الحركة للكرة السماوية، لكن بما أن هذه الأجسام لا تحتفظ تماما بالمسافة نفسها مع النجوم فقد افترض أن كلا منها يدور في مدارات دائرية، بطيئة، منفصلة بالإضافة إلى الحركة اليومية الأكثر سرعة للكرة السماوية. لا يمكن لحركة دائرية بسيطة، غير متغيرة للكواكب حول الأرض، التي اعتبرت مركزا لها، أن تقوم بمهمتها جيدا، كما لا يمكن لحركة تراجعية أن تتوافق مع مخطط بسيط كهذا. في جملة بطليموس يتحرك كل كوكب في مجموع حركتين دائريتين، فالمريخ مثلا يكون ممسوكا إلى دائرة صغيرة تسمى دائرة فلك الدوران، يتحرك مركز دائرة فلك الدوران إزاء دائرة ثانية تدعى الدائرة الناقلة، تكون الأرض مركزا لها، بينما تدور الدائرة الفلكية ذاتها (المربوط بها المريخ). وهكذا يدور المريخ في دائرة حول نقطة

تتحرك في دائرة متمركزة على الأرض. تدور جميع الكواكب حول الأرض في مسارات مشابهة وتكون لكل منها دوائر فلكية وناقلة خاصة بها، بينما يتحرك القمر والشمس في مدارات دائرية. باختيار مناسب لحجم ومعدل الدوران لكل دائرة فلكية وكل دائرة ناقلة، وجد اليونانيون أن بإمكانهم الحصول على نظرية تتوافق إلى حد بعيد من قياس أماكن كل من الشمس والقمر وخمسة كواكب معروفة أخرى هي: عطارد والزهرة والمريخ والمشتري وزحل.

لكن لننتظر! تتوافق النظرية مع المشاهدة في أغلب الأحيان، لكن لا تتفق معها. هناك عدم توافق صغير، لكنه محدد، ظهر بين المشاهدات التي جرت بدقة فائقة. إذ إن هذه الفروق لا يمكن شرحها كخطأ تجريبي. لم يكن بطليموس مستعدا للتخلي عن نموذجه الجميل الذي تقع الأرض في مركزه، ومن أجل ذلك، كان عليه أن يرفض القناعات الفلسفية والأسس المقبولة على نطاق واسع التي بنى نموذجه عليها. بدلا من ذلك، قام بما يقوم به عادة معظم الناس عندما يواجهون تناقضا من هذا النوع: غيَّر في النظرية، وهذه التغيرات الصغيرة جعلت النظرية تتوافق مع المشاهدات، لكنها سببت تحويرا صغيرا في النص الأصلي. أجرى بطليموس تعديلين على النظرية السابقة: أزاح أولا مركز كل من دائرة فلكية مسافة صغيرة بعيدا عن الأرض، وافترض ثانيا أن المعدل الزاوي للدوران يجب أن يكون ثابتا شريطة عدم قياس الزاوية من مركز الدائرة، بل من نقطة في جوارها.

مع هذه الأدوات التي كانت تحت تصرفه، أصبح بطليموس حرا في التلاعب مع أنصاف أقطار الدوائر الناقلة والفلكية ومعدلات دورانها ومواقع مراكزها المختلفة ومدارات كل كوكب. بوضع هذه المتحولات جميعا بشكل ملائم، حصل بطليموس على مخطط (نظرية، أو نموذج) يلائم جميع عمليات المراقبة المعلومة ضمن دقة القياس الحاصلة في ذلك الوقت. وفي الحقيقة، كانت نظرية بطليموس نموذجا دقيقا، مثيرا للإعجاب، يتفق مع جميع الملاحظات المعلومة. كانت نظرية صحيحة من الناحية العلمية. ولأكثر من أربعة عشر قرنا، بنى علماء الفلك وربان السفن والمنجمون حساباتهم وتنبؤاتهم على نظام بطليموس، وحصلوا على نتائج توافق جيدا المعطيات التجريبية. وبذلك يعتبر نظام بطليموس إحدى أنجح النظريات العلمية المكتشفة.

هنا يحق لنا أن نطرح السؤال الفكري الأول: إلى أي مدى يمكن القول إن نظرية بطليموس مبنية على معايير فلسفية وجمالية، أو على معايير الملاحظة والرصد؟

فكرة كوبرنيكوس

خلال القرن الثالث عشر، ربط القديس توما الأكويني الفلسفة الأرسطية مع اللاهوت المسيحي. فنظرية بطليموس، التي ترتكز على الفلسفة وعلم الجمال لدى اليونانيين القدماء من أمثال أرسطو، أخذت موقعا خاصا في تعاليم الكنيسة. وحتى بعد ١٥٠٠ من الميلاد، كانت نظرية بطليموس في مكانة قوية حقا.

لكن القرنين الخامس عشر والسادس عشر، وهما قرنا التغيير في أوروبا، حفلا بالمفاجآت. فالازدهار العقلي والفني الذي شهدته إيطاليا خلال القرن الرابع عشر المعروف بعصر النهضة، انتشر وتوسع في كامل أوروبا خلال المائتي سنة التالية. ففي ذلك الوقت قاد مارتن لوثر المواجهة الشرسة مع المؤسسات الكنسية، كما أنجز كريستوفر كولومبوس رحلته التاريخية.

جاء نيكولاس كوبرنيكوس (١٤٧٣م - ١٥٤٣م)، الذي كان فلكيا، رياضيا، لغويا، فيزيائيا، محاميا، سياسيا، اقتصاديا وكاهنا. لم يحب كوبرنيكوس جملة بطليموس، ولم يكن ثوريا بطبعه، بل كان على النقيض منه فقط. عارض كوبرنيكوس نظام بطليموس على أسس معينة باستخدام دوائر معقدة على دوائر، وبوضع مراكز دوائر مختلفة في نقاط مختلفة من الفضاء. وعلى وجه الخصوص عندما أدخل آلة الفرجار، ابتعد بطليموس بعيدا عن المفهوم الأبسط والأبرز للمدارات الدائرية التي يكون لها معدلات منتظمة حول مركز عام.

تقوم فكرة كوبرنيكوس على أن أي نموذج من الحركات النجمية يكون بديلا عن الحركة الدائرية المنتظمة هو نموذج مستحيل بجلاء. كتب بطليموس معبرا عن ذلك: «... يتراجع الفكر مرتعبا مقارنة مع أي اقتراح آخر: ... سيكون غير مجد أن نفترض أن شيئا مثل هذا في الخلق قد تكون بأفضل طريقة ممكنة».

وهنا نصل إلى السؤال الفكري الثاني: هل ترى أن عدم التوافق بين كوبرنيكوس وبطليموس هو بالأساس ديني، أم فلسفي، أم جمالي، أم علمي؟

بكلمات أخرى، لم يكن كوبرنيكوس يحب مخطط بطليموس، لذلك جرب وجهة نظر أخرى. تخيل نفسه يقف في مركز الشمس، فكيف تبدو له الحركات المساوية من هذه النقطة المفضلة؟ افترض بناء على ذلك نموذجا تتحرك فيه جميع الكواكب، بما فيها الأرض، حركة دائرية منتظمة حول مركز مشترك هو الشمس، وتدور الأرض حول محورها الخاص بها مرة كل يوم. وهكذا نجد في نظرية كوبرنيكوس، أن الدوران اليومي لكل من الشمس والقمر والنجوم والكواكب يعود إلى الدوران الذاتي للأرض، بينما المسار الأكثر بطئا للكواكب والقمر والشمس من بين النجوم تتسبب به الحركة الدائرية لكل من الأرض والكواكب حول الشمس. وكما ذكرنا أعلاه، برهنت نظرية بطليموس على مقدرتها على التنبؤ مسبقا بأوضاع الكواكب ضمن دقة المراصد في ذلك الوقت. باختيار أحجام ومعدلات دوران ملائمة، كان كوبرنيكوس قادرا على الحصول على الدقة نفسها في نظامه الذي تقع الشمس في مركزه. من الجدير ذكره توافق مخططي بطليموس وكوبرنيكوس مع المعطيات، ضمن دقة القياس، لا يوجد سبب مبني على المراقبة لتفضيل أحدهما على الآخر.

هكذا أزاح بطليموس المراكز، الدوائر، الدورانات اللامنتظمة المنحرفة بعيدا واستبدل بها مفهوما إغريقيا بدائيا لدورانات منتظمة على مسار دوائر بسيطة. في هذه الصورة المصقولة للكون مشكلة ضئيلة: يتطلب مخطط كوبرنيكوس أن تتحرك الأرض - وهي جسم راكد نراه ونقف عليه، لا تصح مقارنته ولا بأي طريقة مع النجوم والكواكب - ضمن السماوات. ما هو سبق الآن، كي نحصل على دوران يومي ظاهري للسماوات، اشترط كوبرنيكوس أن تدور الأرض حول محور شمال - جنوب مرة كل يوم.

تقدم نظرية بطليموس تفسيرا بسيطا للحركة التراجعية للكواكب. فكيف شرح كوبرنيكوس هذه الظاهرة؟ تصور نفسك في سيارة على طريق سريع، فستلاحظ حركة ظاهرية لأي سيارة تقطعها، أو أي شجرة أو بيت في الخلف. وأنت تجتازها، تظهر لك السيارة الأبطأ لعدة ثوان كأنها تعود إلى الوراء، بالنسبة إلى الساحة الخلفية، وهذا يعود ببساطة إلى دوران خط نظرك. والظاهرة ذاتها تحدث عندما تجتاز الأرض المريخ، على سبيل المثال، وكما يرى في مقال اللوحة الخلفية للنجوم، يظهر المريخ متحركا للوراء لوقت قصير.

طبع المؤلف الرئيسي لكوبرنيكوس بشكل نهائي عام ١٥٤٣م، وهو عام وفاته. ضمن الأجواء السائدة في القرن السادس عشر، كانت هناك عدة أسباب لدعم النظرية الجديدة وأخرى لرفضها. وفي الحقيقة، بدا مخطط كوبرنيكوس أبسط قليلا على الورق. وعلى كل حال، لم يكن توافقه مع عمليات المراقبة أفضل من نظرية بطليموس، إضافة إلى أنه يفسد الدليل لإحساسنا بأن الأرض تبقى واقفة بينما السماوات تدور، وفوق كل ذلك، تقوض الجملة الجديدة الأساس الفلسفي المتقن لنظرية بطليموس وبالتالي تهدم البناء الأرسطي للاهوت الكنسي. فعلى سبيل المثال، تقول تعاليم أرسطو إن الأجسام السماوية مركبة من مادة خاصة تدعى الأثير، حركته الطبيعية هي حركة دائرية أبدية، بينما الأرض مركبة من مواد أخرى، حركتها الطبيعية مختلفة كليا. وهكذا تحت مظلة كوسمولوجيا كوبرنيكوس، يكون هذا المخطط الجميل والمتكامل قد زال تماما. وعلاوة على ذلك، لا يقدم كوبرنيكوس شيئا لاستبدال نواقص فيزياء ارسطو، من حيث لا يوجد تفسير ضمني لماذا تتحرك الكواكب حول الشمس ولماذا تتحرك الأرض كما تفعل ذلك. كان ذلك هو الحال قبل أكثر من مائة عام من إسحق نيوتن الذي اخترع مثل هذا التفسير.

على ضوء هذه الاعتراضات التي قدمناها على نظرية تضع الشمس في المركز، يحق لنا طرح السؤال الفكري الثالث: لماذا يتعين علينا أن نفترض في عالم اليوم أن كوبرنيكوس قد حلم بذلك؟ وعند هذه النقطة في قصتنا، من كان على صواب، بطليموس أم كوبرنيكوس؟ أم كلاهما، أو لا أحد منهما؟

ملاحظات تيكو

ولد براها تيكو، بعد ثلاث سنوات من موت كوبرنيكوس، وقد عرف عنه ولعه بالنظر إلى السماء. وليلة بعد ليلة لسنوات طويلة حدق في النجوم، بالنظر عبر وسيلة كانت في حينه نسخة مكبرة لأنبوبة طويل مجهز بموضعي رؤية على كل نهاية (لم يكن التلسكوب قد اكتشف بعد)، مسجلا بكل صبر الأوضاع الزاوية للكواكب بدقة جديدة. جاءت معطياته بدقة تبلغ على الأغلب نصف دقيقة قوسية (الدقيقة القوسية تساوي $\frac{١}{٦٠}$ من الدرجة الزاوية)، وهي دقة أفضل بعشرين مرة من الدقة التي حصل عليها كل من اليونانيين القدماء وكوبرنيكوس وهي ١٠ دقائق قوسية.

بينت معطيات تيكو المحسنة أنها مشوشة دون ريب. ومن الجدير ذكره أن كلا من نظامي بطليموس وكوبرنيكوس يتوافقان مع المعطيات التجريبية، ضمن دقة القياسات السابقة لأعمال تيكو. لكن طرق تيكو المحسنة قللت من الخطأ التجريبي كثيرا، وسمحت بذلك بهامش من الخطأ أقل من الخطأ الحاصل في تنبؤ نظريتي بطليموس وكوبرنيكوس. وفي الحقيقة، يجد الكثيرون أن تنبؤات نظريتي بطليموس وكوبرنيكوس لا تلائم المعطيات الجديدة ضمن الدقة التجريبية لـ تيكو.

فكرة كبلر

أتى زمن مساعد تيكو - يوهانس كبلر (١٦٣٠م-١٧٥٢م)، المتصوف، الفيلسوف، الرياضي، الفلكي - وهو شخصية أسرة كان ذات يوم ممثلا لعالم القرون الوسطى، وكان أيضا بشير العالم الحديث. أحب كبلر الهندسة.

كما أحب كبلر الشمس أيضا. كتب يقول: تقع الشمس في وسط النجوم المتحركة، وهي في حالة سكون...

لقد كان هدف كبلر في الحياة هو تحسين نظرية الشمس تقع في المركز، وهي نظرية تأمل جمالها بسرور يفتن اللب وغير قابلة للتصديق.

ادرك كبلر أن مدارات كوبرنيكوس الدائرية لا تلائم معطيات تيكو. لكن باستخدام مدارات دائرية أخرى، تختلف قليلا عن الدوائر التي اختارها كوبرنيكوس، يمكن لها أن تتوافق مع المعطيات. باشر كبلر بالبحث رياضيا صحة مثل هذه المدارات. وبعد أربع سنوات من الحسابات النظرية التي تشتمل على مدارات المريخ، انتهى مشروع كبلر إلى الفشل. لا يزال المدار الدائري الذي يقترب إلى معطيات تيكو مختلفا بحوالي ثماني دقائق قوسية، وهو خطأ أكبر بعدة مرات من الخطأ التجريبي في معطيات تيكو.

اتضح لكبلر أن معطيات تيكو صحيحة، لذلك يجب أن تكون نظرية كوبرنيكوس خاطئة. لكن كبلر أحس بأن مثل هذه النظرية المحبوبة، التي تتوافق بشكل كامل مع افتراضاته الفلسفية المسبقة، لا يمكن أن تكون خاطئة كثيرا. كتب قائلا: على الرغم من هذا الفرق وقيمته ثماني دقائق قوسية، سأبني نظرية جديدة للكون. أمضى كبلر ستة عشر عاما من الأبحاث على هذه التحسينات الصغيرة في نظرية كوبرنيكوس التي جعلت النظرية على توافق مع معطيات تيكو.

دروس وعبر مستخلصة من الطريقة العلمية

كان كبلر ذا ميول فلسفية متنوعة، أمضى معظم حياته وهو يحاول إيجاد تحسينات صغيرة في جملة بطليموس؛ ليجعل النظرية على توافق مع معطيات تيكو. استطاع كبلر - بكل تأكيد - أن يجد دوائر زائدة ضمن دوائر، أو أدوات رصد أخرى، للحصول على نظرية منقحة تكون فيها الأرض في المركز وتوافق المعطيات. بالنسبة إلى كبلر كانت وسيلته جملة كوبرنيكوس والشمس، وليس جملة بطليموس والأرض. أما اليوم فقد أصبح لدينا معطيات تقدمها التلسكوبات، ومعطيات أخرى واسعة المجال يقدمها اللازر، إضافة إلى ما تقدمه الأقمار الصناعية في الفضاء الخارجي، وهي مصادر تزيد عن أوسع أحلام تيكو، مكنتنا من أن نجد أعدادا كافية من الدوائر تتقاطع مع دوائر أخرى، ومراكز متراجحة ... وعلى جدا، توافق بين جملة بطليموس حيث تقع الأرض في مركز الكون وبين هذه المعطيات. لا يزال ممكنا حتى الآن، المحافظة على الإيمان بصحة جملة بطليموس المنقحة عن الكون.

يمكننا أن نعيد السؤال السابق ونقول: أي من النظامين كان صحيحا؟ ولماذا نستخدم المنظومة التي تكون فيها الشمس في المركز؟

أخيرا بعد بدايات خاطئة، وجد كبلر أخيرا جملة بسيطة، ومنسجمة، ودقيقة كميا مركزها الشمس. باختصار، اكتشف أن بإمكانه الحصول على توافق مع معطيات تيكو ضمن دقة المراقبة، إذا افترض أن كل كوكب يدور على قطع ناقص موافق حول الشمس. فمدارات كبلر القطع - ناقصية هي شبه دوائر، كما يجب أن تكون عليه إذا كانت المدارات الدائرية لكوبرنيكوس بالفعل تقريبا جيدا لمعطيات تيكو.

لخص كبلر نظريته في حركة الكواكب في مبادئ ثلاثة: وفق **المبدأ الأول** يتحرك كل كوكب على قطع ناقص حول الشمس، تقع الشمس في أحد محرقيه. أما **المبدأ الثاني** فهو مقولة رياضية حول تغير سرعة أي كوكب عندما يتحرك على مدار قطعي. وينسب **المبدأ الثالث** حجم مدار الكوكب إلى الزمن الذي يستغرقه هذا الكوكب ليدور حول الشمس. هذه العلاقات الدقيقة من الناحيتين الكمية والجمالية تعبر عن توافق الكرات حيث الروح الخفية لكبلر يجب أن تكون موجودة دوما.

تتحدث العديد من الكتب المدرسية عن اكتشاف قوانين كبلر في الحركة، كما لو أنها قوانين موجودة في الطبيعة، مستقلة عن العقل البشري أوجدها العلماء. هل يمكن القول إن كبلر اكتشف هذه القوانين التي تمثل الحركة القطعية للكواكب، أو هل من الأفضل القول إنه اخترعها؟

كتب كبلر تياها: لستة عشر عاما أنشد هدفا بعينه، كنت من أجله على تواصل مع تيكو براها، أخيرا أصبحت في النور وتبين لي أن حقيقة هذا الشيء تقع وراء أعمق توقعاتي... سبق السيف العزل، كُتِبَ الكتاب، وستقرأه الأجيال الحالية أو الأجيال القادمة، لا أهتم في أي وقت، قد يكون مفيدا للقارئ الانتظار قرنا من الزمان.

الثورة الكوبرنيكية اليوم

على الرغم من الكمية الضخمة من المعطيات الفلكية التي جرى التوصل إليها منذ عهد كبلر، فلا يزال المخطط الذي وضعه للمنظومة الشمسية يعمل بشكل مقبول. مطلوب فقط قليل من التعديل لجعل حركة الكواكب، وفق نظرية كبلر، تقع ضمن الحجم المراقب والمعطيات المبنية على الملاحظة الدقيقة، التي كانت في متناول اليد، لكن هذه التعديلات الطفيفة لا تخرب البنية الأساسية، ولا البساطة، في عالم كبلر. كان لدى كبلر الحدس الرياضي - الجمالي - الإلهامي لاستنباط مخطط ليس دقيقا ومتناغما وبسيطا في زمن اختراعه فحسب، بل ليبقى على هذا الشكل أو ذاك بعد تعديله قليلا ليتفق مع الاكتشافات الحديثة.

على الرغم من أن كوبرنيكوس لم يكن ثوريا بطبيعته، لكن الثوران الذي استحثه استحق أن يدعى بحق ثورة كوبرنيكوس. منذ كوبرنيكوس، أصبحنا - بني البشر - بعدها لا نقف في مركز الكون، محاطين بأجسام سماوية أبدية وتامة، بل الأصح، أننا نقف الآن على كوكب ثالث هو جزء من سلسلة تتألف من تسعة كواكب تدور حول الشمس. استمرت الثورة الفلكية صعودا وغرابة، توافقا مع علم الفلك الحديث، ليست الشمس سوى نجم عادي جدا من مجموعة عددها مائة مليار نجم معروفة بدرب التبانة. لا يزال هناك المزيد: درب التبانة ليست سوى واحدة من كون يحوي على الأقل مائة مليار مجرة أخرى، كون وجد قبل مليارات السنين قبل أن توجد الأرض والشمس وسيستمر حيا بعد موت كوكب الأرض مليارات السنين.

ازدهرت الثورة الكوبرنيكية بطرق أخرى، أكثر عمومية. فمن الناحية البيولوجية، يظهر الجنس البشري مجرد نوع واحد فقط من أنواع لا تعد من الحيوانات. أما من الناحية الكيميائية الحيوية، فيظهر كتجمع منظم جيدا من الذرات والجزيئات فحسب، تخضع لجميع القوانين التي تخضع لها الذرات والجزيئات الأخرى. لكن نلاحظ بعد الثورة الكوبرنيكية أن العلم قد مزق الكثير من تفرد الجنس البشري، من وجهة نظر علمية على الأقل. ولأول مرة يبدو لدى الكثيرين، خاصة لدى علماء الفيزياء، أن الجنس البشري أقل خصوصية مما كان

يعتقد دوما، وعلى أرض الواقع، فقد حملت وجهة النظر السابقة في بعض الأحيان إلى أقصى مدى ممكن خلال القرن العشرين لتعطي صورة جنس بشري ضئيل، مصادفة عابرة في كون يسير من دون عقل، مندفعا نحو الأمام مثل حاسوب كوني، يحصي أقدارنا جميعا كما يحصي مصائر جميع النجوم.

من الواضح، أن لا يكون أي منا مجبرا على تقبل وجهة النظر الانطباعية، الميكانيكية، أعلاه حول حقيقة الواقع، بل هناك وجهات نظر أخرى ممكنة. يمكن الجدال أن العلم هو إحدى وجهات النظر المتعددة باتجاه الحقيقة. فعلى سبيل المثال، يمكن توصيف الحالة البشرية بواسطة أعمال فنية، كما في مسرحية هاملت لشكسبير أو السيمفونية التاسعة لبيتهوفن بدقة أكثر من توصيف بنيتها البيولوجية بواسطة النظريات البيوكيميائية. أو يمكن الجدال بأن اهمية الجنس البشري في هذا المخطط الكلي للأشياء لا تتأثر بالموقع الذي تشغله الأرض في الكون الفيزيائي، أو أن العلم ليس له دور شرعي في صناعة أحكام قيمة مثل تلك التي قيلت في المقاطع السابقة.

الرؤية المتواضعة للإنسانية التي أزيحت من مركز كون يعمل كآلية الساعة ندعوه أحيانا بالكون النيوتوني الآلي، نشأت من الفيزياء الكلاسيكية التي وضع قوانينها نيوتن. وعلى الرغم من أن هذا العلم يعتبر ملائما في العالم الجهري، لكن الغريب في الأمر أن نيوتن ذاته لم يقر مثل هذه النظرة للعالم أبدا. فالعصر النيوتوني، وهو الفترة التي سيطرت فيها فيزياء نيوتن، قد دشنته الثورة التي بدأها كوبرنيكوس.

من وجهة نظر علمية، ينتهي العصر النيوتوني مع قدوم الفيزياء الحديثة. ذلك أن أساس رؤية العالم كأنه آلة ميكانيكية، تحطمت بفعل الاكتشافات الحديثة التي بدأت أوائل القرن العشرين. تقترح الفيزياء الحديثة المكونة من نظرية النسبية والميكانيك الكمومي وجهات نظر حول الكون أقل صرامة وأكثر إنسانية.

حول الحقيقة العلمية

ليست الأبحاث العلمية، كما رأينا، هي مسألة إيجاد الحقائق فحسب، بل إن عمليات العلم ونتائجه هي أكثر براعة ومتعة من ذلك. الدرس الرئيسي المستخلص من هذا الموضوع هو «أنه لا توجد طريقة علمية بسيطة. فالعلم هو نشاط إنساني فعلي، ومثل جميع الأنشطة الإنسانية، فأي تفسير مصوغ بإتقان لهذا النشاط يجب أن يكون مبسطا إلى حد كبير. على الرغم من ذلك، سنحاول - مسترشدين بالتاريخ الذي قدمناه في الصفحات السابقة - أن نحدد بعضا من خصائص العلم.

إحدى أهم الصفات المميزة للعلم هي النظرية العلمية أو المبدأ العلمي. النظرية العلمية هي فكرة، أو تجمع من الأفكار المتقاطعة، تعتبر أولية أو أساسية بمعنى أنها تفسر مجالا واسعا

جدا من الظواهر الملاحظة. تقع النظريات العلمية في صنف مختلف عن الحقائق العلمية، لأنها فكرة مركبة ذهنيا اخترعها عقل الإنسان. فالنظرية ليست حقيقة، ولن تكون أبدا، بغض النظر عن اتساع قبولها. الكثير من الكلمات تستخدم بالتبادل مع كلمة نظرية - القانون، المبدأ، النموذج - إنما جميعها تدور حول الشيء ذاته. يفضل الكثيرون كلمتي نظرية أو مبدأ على كلمة القانون، لأنهما لا تعطيان معنى المطلق. بما أن أفكار العلم هي دوما غير نهائية وغالبا ذات صلاحية محدودة، تبدو كلمة القانون غير ملائمة. يستخدم الكثير من العلماء كلمة نظرية، نموذج، مبدأ، بدلا من كلمة قانون. على كل حال، سيكون هناك استثناء واحد: ترسخت مبادئ نيوتن للحركة على المدى الطويل، إلى حد أن كل شخص يتحدث عنها كقوانين، على الرغم من معرفتنا حقيقة بصلاحيتها المحدودة الآن.

تعتبر مبادئ كبلر الثلاثة لحركة الكواكب مثالا جيدا عن النظرية العلمية. تفسر هذه المبادئ جميع ملاحظات تيكو عن الكواكب، دون أن تأتي على ذكر عدد الملاحظات الأخرى قبل وبعد تيكو، بالمعنى المباشر. إذا افترضنا أن الكواكب تدور دوما بالتوافق مع قوانين كبلر، ينتج عن ذلك أنها ستوجد في الأماكن التي تمت مراقبتها فيها فعليا من قبل تيكو. بذلك يمكن أن نستنتج، أو نتنبأ، بالمشاهدات النوعية لتيكو، إذا افترضنا صحة نظرية كبلر.

السؤال الفكري الرابع: بما أن المعطيات التي حصل عليها تيكو توافق فعليا تنبؤات نظرية كبلر، فهل تبرهن هذه المعطيات على صحة نظرية كبلر؟

لهذا السؤال الفكري جو خاص: لا تبرهن معطيات تيكو على أن نظرية كبلر صحيحة، إذ لا توجد وسيلة يمكننا أن نراقب بواسطتها جميع الكواكب، كامل الزمان ماضيا ومستقبلا، لكي نجزم أن تنبؤات كبلر صالحة دوما. فعلى سبيل المثال، ربما تحرك كوكب المريخ خارجا عن أحد مدارات كبلر منتصف الليلة الماضية، وقام بدورة مغلقة سريعة حول المشتري، ثم قفز عائدا إلى مداره الأصلي، دون أن يرى ذلك أي شخص ليلاحظ أن قوانين كبلر منتهكة. ما هو أكثر قبولا، ربما يكون انحراف المريخ عن مداره وفق قوانين كبلر بسبب التأثير المؤقت الناتج عن مرور كويكب جواره. لا توجد، كما وضحنا قبل قليل، طريقة لبرهان صحة النظرية العلمية. لا توجد كمية كافية من عمليات الرصد تنجز العمل. النظريات العلمية دائما مؤقتة ولا يمكن أن تتوطد كحقيقة.

نسوق هنا حجة أخرى، تبين أيضا أن النظريات العلمية لا تقبل البرهنة. من الواضح أن نظريتي كل من بطليموس وكوبرنيكوس مؤهلتان لتفسير المعطيات التجريبية المعروفة قبل تيكو. وهذه هي صورة للحالة العامة للمشاكل التي تواجه العلماء باستمرار. من الممكن دوما استنباط نظريات مختلفة عديدة لتفسير أي مجموعة جديدة من المعطيات الناتجة عن عمليات المراقبة والقياس. مهما كانت كمية المعطيات التي تُجمَع، فلن نكون قادرين على استخدامها لإثبات صلاحية نظرية واحدة وإبطال نظريات أخرى منافسة.

على الرغم من أن المعطيات وحدها لا تستطيع أن تبرهن النظرية، فإن عمليات الرصد التي توافق تنبؤات النظرية تقدم دعما واضحا لها. يزداد إيماننا بالنظرية بعد عدد كبير من التنبؤات التي وجد أنها تتوافق مع المراقبة. على سبيل المثال، أنجز علماء اليونان وأوروبيو القرون الوسطى عمليات رصد ضخمة حول الكواكب، استنتجوا منها بشكل ثابت ما يعزز ثقتهم في نظرية بطليموس.

هل يمكننا دحض النظرية العلمية؟ الجواب: نعم، يمكن إثبات بطلان النظرية، وهذا ما حدث في تاريخ العلم باستمرار. إن عملية رصد وحيدة، شريطة أن تكون واضحة، تناقض تنبؤات النظرية، تكفي لدحضها. فعلى سبيل المثال، تم دحض كل من نظريتي بطليموس وكوبرنيكوس بواسطة معطيات تيكو. تعيش النظريات العلمية حياة قلقة تجعلها غير مؤهلة للبرهنة أبدا، بل تبقيها في خطر دائم من عملية رصد واحدة تكفي لموتها.

كما هو معروف لدينا، لا يمكن دحض النظريات أو إهمالها بسهولة. من الناحية الفعلية، عندما تكون نظرية سابقة ناجحة ومقبولة على نطاق واسع ثم تواجه بملاحظات جديدة تناقض النظرية، يحاول العديد من العلماء صيانة النظرية إما بتفنيد هذه الملاحظات وإما بإهمالها. بعض العلماء في زمن كبلر، على سبيل المثال، لم يكونوا راغبين في النظر إلى السماء من خلال تلسكوب (مقراب) مخترع حديثا، لأن المشاهدات من خلاله سوف تناقض نظرية بطليموس. أهمل هؤلاء العلماء التلسكوب أو شككوا في صلاحية هذه الآلة الحديثة.

لكن، إذا لم يكن بالإمكان إهمال الملاحظات أو غض النظر عنها بهذه الطريقة، فهل نتوقع عندئذ أن يتم رفض النظرية القديمة، فورا؟ هذا ليس صحيحا على الإطلاق. في الواقع العملي، لا يتخلى العلماء عن نظرية قديمة بسهولة، خصوصا إذا كانت محبوبة جدا وذات عمر مديد وسمعة جيدة. بدلا من تشييع النظرية القديمة إلى المقبرة، يحاول العلماء ترميمها بجراحة صغرى لتخليصها من عدم التوافق مع المراقبة. هكذا أنجز بطليموس جراحة صغرى على النظرية اليونانية التي تعتبر الأرض هي المركز، عندما اخترع آلة الفرجار ليجلو التناقضات الصغيرة العديدة بين النظرية والمراقبة. أما كبلر فقد أنجز جراحة صغرى (على الرغم من أن كوبرنيكوس قد اعتبرها كبرى، كونه أعطاها مدارات دائرية بشكل دقيق بدت له أساسية جدا بالنسبة إلى كمالية الأجسام السماوية) عندما استبدل بدوائر كوبرنيكوس مدارات قطعية دائرية تقريبا. فقط بعد فشل مثل هذه المحاولات، يقوم العلماء في النهاية بالتخلي عن النظرية القديمة واستبدال أخرى حديثة فعليا بها. عادة يجري التخلي النهائي عن نظرية مترسخة تماما بصعوبة وخلال فترة طويلة من الزمن. وغالبا ما تكون النظرية الجديدة غير مقبولة بشكل كامل، حتى يموت مع الزمن المعمرون المدافعون عن النظرية القديمة.

يبين مثال كبلر وكوبرنيكوس أن النظريات العلمية هي مسألة وجهة نظر، إلى حد بعيد. كانت وجهتا نظر كل منهما مخالفة لوجهة نظر بطليموس، حيث بدت رؤيتهما أكثر خصبا، بدلا من أن تكونا أكثر واقعية منها. جميع التبصرات العلمية المهمة، والانعطافات الملهمة، كانت تستثيرها عادة وجهة نظر جديدة، طريقة مختلفة في الرؤيا، ذات منظور أصيل حيث تنسجم التفاصيل فيها إلى حد كبير. كتب كبلر، معلقا على اكتشافه النظرية التي كان يعمل للوصول إليها: «كان الأمر بالنسبة إلي كما لو كنت مستيقظا من نوم عميق لأرى ضوءا جديدا في آخر النفق». لقد تشابهت خبرة كبلر إلي حد بعيد مع خبرة رسام، وجد بعد كثير من التعديل والإعادة، الترتيب الخاص للأشكال على اللوحة الذي جعله يتنفس الصعداء: آه... لقد وجدتها الآن.

يجب أن يكون واضحا منذ الآن أن الأفكار، أو النظريات العلمية، لا يمكن في أي حال أن نسميها حقائق. وأقرب الأشياء إلى الحقائق هي معطيات نوعية تنتج من المراقبات الخاصة أو من التجارب المنجزة. لكن حتى هذه المعطيات التي تسمى حقائق هي مؤقتة، لأن الارتيابات التجريبية تبقى حاضرة دائما: تجرى المراقبات أو الملاحظات دوما عند النهايات القصوى لقدرات كل من الأجهزة، كما يمكن أن يتأثر المراقب بعواطفه، وفي أي حال، تتم جميع المراقبات بدقة محدودة.

الفرضية

الفرضية كلمة أخرى مفيدة، وهي ببساطة تكون تخمينا للنظرية أو جزءا منها، وبكلمات أخرى، الفرضية هي مبدأ مؤقت إلى حد كبير لم يخضع بعد إلى اختبارات ملاحظاتية عديدة. عندما وجد كبلر أن معطيات تيكو تدحض نظرية كوبرنيكوس الأصلية، جرب فرضيات عديدة حول كيفية إصلاحها. وحين تبين له أن معظم هذه الفرضيات لا يتوافق مع المعطيات، رفضها كلها وأبقى فقط على فرضية المدارات القطعية التي كانت تعمل. وهذه الفرضية، مقترنة مع مبداي كبلر لحركة الكوكب، تلقت دعما مباشرا من عمليات الرصد والمراقبة لكي تستحق لقب النظرية.

علاقة المقاربة بين النظرية وعمليات الرصد والقياس هي من دون شك أهم خاصة متميزة في العلم. من دون هذه العلاقة، يجب ألا نطلق على أي حقل من حقول الدراسة علما. على النظرية أو الفرضية أن تقدم توكيدات محددة حول العالم، قابلة للاختبار - تنبؤات يمكن التأكد منها فعليا عن طريق المراقبة أو القياس: يجب أن تنجز هذه الاختبارات النوعية، وأن تكون نتائجها على توافق مع تنبؤات النظرية، قبل أن ندعوها نظرية علمية بشكل مبرر.

وأخيرا، يصبح تعريف العلم، ضمن هذا السياق، بأنه استخدام المراقبة، القياس، الرصد، المنطق، والإحساس بالجمال، لاستنباط مبادئ عامة حول العالم الطبيعي.

في تاريخنا العربي، يعتبر العالم أبو الريحان محمد بن أحمد البيروني الخوارزمي (٩٧٣م - ١٠٤٨م) أكبر رواد الطرق العلمية في القرون الوسطى. قال عنه البحاثة بواللو: «إنه أحد كبار علماء الإسلام وأحد الكبار في كل العصور». أما المؤرخ سخاو، فوصفه بأنه أعظم عقلية عرفها التاريخ. اشتهر العالم الكبير في الغرب خلال القرون الوسطى، وصار اسمه شعبيا، وعرف باسم محرف «المعلم البيرون» Albiron.



البيروني رائد فذ من رواد صياغة الطريقة العلمية وأحد أكبر علماء القرون الوسطى.

المراجع :

1 روبرت هوبسون، الفيزياء والمسائل الإنسانية، دار جون وايلي، نيويورك، ١٩٩٤.
2 برتراند راسل، الصراع بين العلم والدين، دمشق، ١٩٨٦.
3 علماء العرب، أسبوع العلم الخامس عشر، دمشق، ١٩٧٥.
4 روبرت، م. هازن، عالم الفيزياء، دار جون وايلي، نيويورك، ١٩٩٦.
5 انجوس أرميتاج، عالم كوبرنيكوس، شركة الطباعة المحدودة EP، إنجلترا، ١٩٧٢.
6 جيرالد هيلتون، مدخل إلى مبادئ ونظريات في العلوم الفيزيائية، دار أديسون - وايلي، ١٩٧٣.
7 ريتشارد رودس، صناعة القنبلة الذرية، نيويورك: سيمون وشوستر، ١٩٨٦.
8 لويس الفاريز، مغامرات فيزيائي، نيويورك، ١٩٨٧.
9 رايموند سيروي، الفيزياء الحديثة، دار ساوندر الجامعية، نيويورك، ١٩٩٧.
10 نيكل كادار، الرعب النووي، دار بنجوين، نيويورك، ١٩٨١.
11 آرثر كويستلر، المسرنمون (Sleepwalkers)، نيويورك، ١٩٦٣.
12 لاورا فيرمي، الذرات في العائلة: حياتي مع أنريكو فيرمي، دار الطباعة في جامعة شيكاغو، ١٩٦١.